

اتجاهات نقد الشعر الليبي الحديث

أ. احمد محمد الجرم

منشورات جامعة 7 أكتوبر

اتجاهات نقد
الشعر الليبي الحديث
في الفترة من 1950 ـ 1995

عنوان الكتاب: اتجاهات نقد الشعر الليبي الحديث
في الفترة من 1950-1995
تأليف: أحمد محمد الجرم
رقم الإيداع: 2009/774
ردمك: ISBN: 978-9959-55-051-4

الطبعة الأولى
2010 مسيحي

منشورات
جامعة 7 أكتوبر
الإدارة العامة للمكتبات والمطبوعات والنشر
هاتف: 2627201 - 2627202 - 2627203- 2620648
فاكس: 051/2627350
ص.ب: 2478 - مصراته - الجماهيرية العظمى
الموقع الإلكتروني: www.7ou.edu.ly
البريد الإلكتروني: info@7ou.edu.ly

تم تخصيص الرقم الدولي الموحد للكتاب من قبل:
الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب
دار الكتب الوطنية - بنغازي - ليبيا
هاتف: 9097074 - 9096379 - 9090509
بريد مصور: 9097073
البريد الإلكتروني: nat_lib_libya@hotmail.com

اتجاهات نقد
الشعر الليبي الحديث
في الفترة من 1950 ـ 1995

تأليف

أحمد محمد الجرم

الإهداء

إلى أبي الذي شملني برعايته

إلى أمي الحبيبة

وإلى زوجتي التي وقفت تشد أزري

إلى إبنتي الغاليتين: أسماء وأنسام

وإلى أبنائي الأعزاء: محمد وفراس وغسان

أهدي هذا العمل المتواضع..

المحتويات

الموضوع | الصفحة

1ـ المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه وسلم.

وبعد ؛؛

يسرني أن أضع بين يدي القراء الأعزاء -من المختصين والمهتمين بالشعر الليبي ونقده- هذا الكتاب الذي يحتوي على جل ما تناوله النقاد من الشعر الليبي، وطريقة تناولهم له، ولعل أول ما يثير الاهتمام هو العنوان؛ فقد درج في الأوساط الأدبية تسمية المدارس الأدبية بالاتجاهات، في حين اقتصرت تسمية المدارس النقدية على المناهج، ولكن عنوان هذا الكتاب أخذ من المعنى اللغوي للكلمة، إذ يراد بها الإقبال على الشيء والسير في مضماره. ولا ينكر أحد ما للنقد من أهمية في تاريخ الأدب: فهو الذي يوجهه ويحدد مساراته، ويسلط الأضواء على ما يحققه من تقدم وانحسار.

وعلى هذا فالكتاب يبحث في الأعمال النقدية للشعر الليبي في الفترة من 1950-1995 لإماطة اللثام عن هذه الأعمال والدراسات النقدية التي أسهمت إسهاما فعالا في تطور النقد الأدبي في ليبيا، في وقت تأخر فيه عن الأقطار العربية الأخرى.

ولقد ظفر الشعر العربي في ليبيا باهتمام دراسات نقدية عديدة دارت حول ذلك الشعر: معرفة به، مقومة له، ومن ثم اتسعت دائرة الدراسات النقدية في ليبيا في العصر الحديث، فلم تقتصر على اتجاه واحد تنظر من خلاله إلى ذلك الشعر، بل تعددت الاتجاهات وتنوعت، وأصبح من الممكن أن يخضع الشاعر الواحد أو العمل الأدبي الواحد لدراسات مختلفة، ومقاييس متعددة، على أنه ليست هناك فروق كبيرة وحواجز منيعة في كل الأحوال بين كل اتجاه من اتجاهات النقد التي سيتناولها البحث، إذ إن العديد من النقاد لم يولوا جل اهتمامهم لاتجاه بعينه دون آخر، ومن ثم فقد وجدت أسماء عديدة من النقاد تتردد في الحديث بين الاتجاه اللغوي والفني والالتزامي وهكذا، وإن كان يمكن القول إن بعض النقاد يميلون إلى هذا الاتجاه دون ذاك، أو يؤثرون رؤية معينة دون أخرى.

ولذا سأعرض في هذا الكتاب تلك الدراسات النقدية التي تناولت الشعر الليبي الحديث

واتجاهاته في ضوء اتجاهات النقد الأدبي الحديث، وهذا من شأنه أن يضفي على الدراسات التي تناولت الشعر الليبي عمقا واهتماما.

وعلى الرغم من الظهور المتأخر للنقد في ليبيا إلا أن الشعر الليبي سار في المسار نفسه الذي سلكه الشعر العربي الحديث من حيث التطور في اللغة والمفاهيم والمعاني والاتجاهات والأساليب، وهذا يتطلب تطور أدوات دراسته وفق الاتجاهات الجديدة في النقد الأدبي.

ولهذا كان من الضروري متابعة تلك الدراسات النقدية لوضعها موضع التحليل والتقويم وبيان أهميتها في مسار حركة النقد العربي بعامة والليبي بخاصة.

ومما لا ريب فيه أن الشعر يعد ذا أهمية عظيمة في حياة الأمم إذ يصور أوضاعها السياسية والاجتماعية والفكرية، وبما أن هذا الأمر ينطبق على الشعر الليبي لذا فقد توجهت إليه أقلام الأدباء والنقاد بالدراسة والنقد والتحليل، نتجت عنها دراسات وأبحاث كثيرة لا يمكن إنكارها، إلا أن هذه الدراسات كانت متفاوتة القيمة: منها ما هو ذو قيمة عظيمة يقتضي الإشادة والإشهار، ومنها ما يحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر، مما يتطلب دراسة واسعة ومعمقة في هذا المجال.

كما أن هذه الدراسات التي توافرت على الشعر الليبي تعالج في جانب كبير منها القضايا الاجتماعية والوطنية وهي بهذا تربط الأدب بالواقع وبالحياة في المجتمع، في الوقت الذي يغلب على تلك الدراسات الاهتمام الأكبر بالمضمون، وهذا ما يجعلها في حاجة إلى توجيه، وستدرس في ضوء المفاهيم والاتجاهات الجديدة في الدراسة النقدية، وذلك بوضعها في ميزان النقد الحديث، فبالنقد وحده تفهم الأعمال الأدبية، بمحاولة تقريبها من القارئ ورصدها، وإثرائها بالنقاش، لتحديد ما تشتمل عليه تلك الأعمال من قيم جمالية؛ في شكلها، ومضمونها، وتعبيرها عن قضايا الإنسان العربي في ليبيا، والوقوف على مدى ما وفق فيه الشعراء وأصابوا أو لم يصيبوا.

وعلى الرغم من توافر دراسات نقدية وأدبية كثيرة ومتنوعة للشعر الليبي مما يشجع على الاهتمام بتلك الدراسات وتقييمها ووضعها في ميزان النقد الحديث، إلا أنه لم تقم دراسات كافية وشاملة لنقد تلك الأعمال التي تناولت الشعر الليبي، مما دفعني إلى التفكير في هذه الدراسة، ومن ثم اختياره موضوعا لبحثي هذا، كما أن النقد في ليبيا لم يدرس دراسة وصفية

تحليلية متكاملة توضح مسار هذا النقد وتطوره واتجاهاته الحديثة - فيما أعلم - عدا محاضرة ألقاها نجم الدين غالب الكيب بمدينة حلب بسوريا ضمن الأسبوع الأدبي الليبي ونشرت بمجلة الفصول الأربعة العدد 7 - سبتمبر 1979 ص: 122. وكانت بعنوان: (نظرة على النقد والنقاد في ليبيا) وتعد هذه المحاضرة بمثابة نواة لهذا الكتاب.

وقد اشتمل على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة. خصص التمهيد للتعرف على مراحل تطور نقد الشعر الليبي والعوامل المؤثرة فيه، والفصل الأول للاتجاه اللغوي الذي يعنى بدراسة اللغة الشعرية بشقيها جانب الألفاظ، وجانب التراكيب؛ والفصل الثاني للاتجاه الفني من خلال دراسة (الصورة الشعرية، الموسيقى الشعرية، الرمز الشعري، النزعة القصصية)؛ وفي الفصل الثالث تم تناول الاتجاه الالتزامي من خلال قضاياه: (الاجتماعية، والوطنية، والقومية، والإنسانية)؛ وجعلت الفصل الرابع للاتجاه النفسي لأدرس من خلاله الإبداع الفني وعلاقته بالمؤثرات النفسية.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على عدة مصادر ومراجع كان أبرزها مقدمات دواوين الشعراء الليبيين، والكتب مثل كتاب (رفيق شاعر الوطن) و(رحلة عبر الكلمات) لخليفة التليسي، وكتاب (دراسات في الأدب الحديث) لبشير الهاشمي، وكتاب (قراءات في الشعر الثوري) لعبد الوهاب الحراري، وكتاب (جذور القومية في الشعر الليبي الحديث) لنجم الدين غالب الكيب... وغيرها من الكتب والدوريات من صحف ومجلات كمجلة الفصول الأربعة ومجلة لا، ومجلة الوثائق والمخطوطات، وصحيفة الأسبوع الثقافي، وصحيفة العرب، وغيرها.

وقد واجهتني العديد من الصعوبات في إنجاز هذا البحث تمثلت في صعوبة جمع المادة العلمية المنثورة بين صفحات الكتب والمجلات، وتظل المشكلة الأكبر عدم وجود دراسات كافية لهذا الموضوع للاستفادة منها في استكمال هذا البحث وإنجازه.

وتظل هذه الدراسة مدينة بالفضل لأستاذي الفاضلين الدكتور مصطفى محمد أبو شعالة والدكتور حماد حسن أبو شاويش الذين بفضل توجيهاتهما وإرشاداتهما وتشجيعهما لي أولا وأخيرا تمكنت من إخراج هذه الدراسة على الصورة التي بين أيديكم، فجزاهما الله عني خير الجزاء.

وأخيرا.. وبعد شكر الله على توفيقه لي في استكمال هذه الدراسة التي آمل أن تكون خطوة تتلوها خطوات للاهتمام بنقد الشعر الليبي، فإن أصبت فلله الحمد والمنة، وإن كان غير ذلك فحسبي شرف المحاولة.

والله ولي التوفيق..

الباحث

2ـ مراحل تطور نقد الشعر في ليبيا(*)

1.2. مرحلة النقد التقليدي:

ويراد بها النقد الذي انتهجه الأقدمون فيها، ويتميز بأنه يسم العمل كاملا دون تحليل للقصيدة أو بيان لمواطن الجمال وأسبابه، بل كان جل اهتمام نقاد هذه المرحلة منصبًا على استعمال الاصطلاحات النحوية والمحسنات اللفظية والاعتناء بها أكثر من اعتنائهم بالمعنى المبتكر، شأنهم في ذلك شأن الأدب في عصور الانحطاط، وهذا ما جعل النقاد يجارون الشعراء فيما ذهبوا إليه، ويعدون إجادتهم للنواحي الشكلية واللفظية أمرًا عظيمًا يرقى بمستوى القصيدة وشاعرها، كقول أحدهم تعقيبا على استعمال مصطفى بن زكري لأنواع البديع: «فالسيد ابن زكري إذا استعمل ذلك [أي الجناس وأنواع البديع] فإنه من موجبات عصره ومستحسناته، على أن استعماله للبديع لم يجئ مستكرها ولا متكلفا سمجا، فانظر إلى قوله مادحا:

وفعال جودك لا ينوبك (فاعل) ... فيها (ومصدرك) يخصك (بالندا)

وإذا جرى ذكر الكرام فلا أرى ... (خبرا) يصح وفيه غيرك (مبتدا)

فتراه مع استخدامه الاصطلاحات النحوية لم يجئ بشيء متكلف، بل جاء بالسهل الممتنع، وهذان البيتان على ما فيهما من الصناعة اللفظية أعجب بهما كل الإعجاب، وهي عندي أحسن شعره وأبدعه»[1]؛ ولكن ألا يعد هذا إجحافا لحق النقد وانتقاصا من شأنه؟ فهذان البيتان للنظم أقرب منهما للشعر.

(*) ليس المراد بالمراحل هنا المراحل الزمنية، وإنما المراد المراحل النقدية للأدب لأنه كثيرا ما تتداخل هذه المراحل وتتزامن.

(1) (ديوان ابن زكري) أحمد رفيق. مجلة ليبيا المصورة العدد 3، ص: 19.

وإذا سلمنا بأن هذا من موجبات عصر ابن زكري كما ذكر أحمد رفيق، فما موجب الإعجاب بهما كل هذا الإعجاب في عصر رفيق، ولا يعدو الأمر إما أن يكون سائرا في ركب القديم حينا مقتفيا آثاره أحايين أخرى محاولا إحياء تلك الأجداث من قبورها بالعيش معهم داخلها، وإما أن يكون من قبيل الأريحية التي يحس بها الشعراء، وهذا هو الأقرب.

2.2. مرحلة الإعجاب والإطراء:

ويراد بها أن العديد من النقاد يطلق عبارات الإطراء والتبجيل الجوفاء على القصيدة دون تعرض لجمالياتها، كهذه العبارات التي أطلقت على قصيدة رفيق بمناسبة الهجرة النبوية والتي مطلعها:

رتـــل مناقـــب هجـــرة المختـــار	واشـــد بـــذكرى ســـؤدد وفخـــار
ذكـــرى تجـــدد كـــل عـــام ســـيرة	تـــزداد تجديـــدا عـــلى التكـــرار

فقد وصفت هذه القصيدة بأنها عصماء، كما أنها «تضمنت من المعاني السامية والحكم الجديرة بأن تجري مجرى الأمثال في عبارات سلسة ونظم موسيقي خلاب ما لا يقل عن أجمل القلائد التي ازدان بها الشعر العربي في مختلف أدواره»[(1)]؛ فإذا تتبعنا هذه البواكير الأولى للنقد، لم نجد سوى حكم على العمل الأدبي كاملا، دون تحليل أوتعليل بعبارات ليست ذات دلالات محددة، وهي غير واضحة وضوحا تاما في مجملها، بل تعتمد على الذوق الخاص والمشاعر الذاتية تجاه العمل الأدبي دون النظر إلى الجوانب الجمالية فيه.

ولك أن تقرأ معي قول أحد النقاد عند تعرضه لقصيدة (درنة)[(2)] لأحمد رفيق حيث يقول عنها: «والقارئ لهذه القصيدة يشعر بلذة نفسية ومتعة أدبية حيث بلغ الوصف جمالا فائقا، وعرضا كثير الألوان المتناسقة لهذه المدينة التي خلبت لبه فصاح صيحة الإعجاب: (ما هذا: تباركت أحسن الخالقينا) ثم بين وجه الإعجاب في صورة أخاذة»[(3)]؛ ومع كل هذا

---

(1) على ذكرى الهجرة؛ أسرة التحرير. مجلة ليبيا المصورة العدد5 السنة الخامسة فبراير 1940 ص: 9.

(2) ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق (الفترة الثالثة)؛ ص: 42.

(3) من روائع شعر رفيق؛ أ.ب. مجلة ليبيا العدد8 السنة الثانية ديسمبر 1952 ص: 10.

الإطراء فإننا نجده يحاول تعليل تلك اللذة النفسية والمتعة الأدبية بقوله: «... وهو الشاعر الذي أدرك مهمته وأنها تأدية رسالة عظمى للفن، فالفكرة واضحة، والأسلوب سلس، والوصف بالغ حد الجمال، وإذا ما عرجت على الجانب الوطني، فستجد عنده مالا تجده عند الكثيرين، وحسبه أنه كان صاحب رسالة وطنية في وقت كانت فيه الوطنية تعد إجراما، ومع ذلك فقد استطاع الوصول إلى الغرض:

قلــت لمــا رأيــت درنــة مــا هـــ ـــذا؟ تباركــت أحــسن الخالقينــا

إن هـــذا فـــضل مـــن الله يؤتيـــ ـــه لمــن يرتــضي مــن الــشاكرينا»[1]

إن هذا النقد برغم محاولته التعليل لا يمكن أن نسميه نقدا، فهو في حقيقة الأمر أقرب إلى الإعجاب بالشاعر ومواقفه الوطنية من كونه نقدًا لعملٍ أدبي، كل ما هنالك أنه يعد إرهاصا للنقد الحديث في ليبيا.

3.2. مرحلة النقد الفني:

والمراد بها تلك المحاولات النقدية المتواضعة التي اتجهت لنقد الموسيقى الشعرية وهي من الندرة بمكان، حيث يشير أحد النقاد في معرض حديثه عن ديوان ابن زكري إلى هذا الجانب فيقول: «وإذا نظرنا إلى استعماله الأوزان القصيرة وإلى اعتنائه بالموسيقى الشعرية، وسلامة شعره من اختلال الوزن الذي يرتكبه كثير من الشعراء المشهورين مثل الزهاوي (إنه لا تكاد تخلو له قصيدة من اختلال الوزن، وأرى ذلك لشدة اعتنائه بالمعنى) حكمنا بأن ابن زكري شاعر سليقي مطبوع، لا يتكلف الوزن ولا يجهد فيه فكره»[2] حيث يرى أن سلامة الشعر تكمن في استقامة وزنه، في الوقت الذي لم ير فيه اختلال الوزن عيبا عند شاعر يفضله وهو الزهاوي، بل أوجد له تبريرًا لعدم ضبطه الوزن بأن ذلك راجع لشدة اعتنائه بالمعنى؛ فحكمه في هذه المرحلة يعتمد على النقد الذاتي الخاضع للأهواء الشخصية.

ومن النقد الفني أيضا ما نراه يعرض لجانب آخر من الموسيقى الشعرية ألا وهو القافية

(1) المصدر السابق؛ ص.ن.

(2) (ديوان ابن زكري)؛ أحمد رفيق. مجلة ليبيا المصورة العدد3. ص: 20.

كما في نقد ديوان ابن زكري حيث يقول ناقده: «وإذا نظرنا إلى اجتنابه القوافي الصعبة مثل حرف الثاء والخاء والذال والطاء والشين والغين (كما اجتنب ذلك شوقي وحافظ والزهاوي، ووقع في ذلك الكاظمي والرصافي)، إذا نظرنا ذلك حكمنا بأن ابن زكري له ذوق لطيف، وروح نزاعة إلى الجمال، ونفس متشبعة بالفن»[1]؛ فهذا الحكم على ابن زكري عام لا يمكن نفيه أو إثباته، كل ما في الأمر أنه مجرد ميول وأحكام سطحية، ومع ذلك، فيمكن أن يكون استخدام القوافي الصعبة التي أشار إليها الناقد تدل على قدرة فنية يتمتع بها الشاعر، يضفي بها نوعا من الجمال على موسيقاه الشعرية.

كما أن هذه المرحلة تقوم أيضا على بيان تأثر الشعراء بالأساليب القرآنية، أو ما يطلق عليه الاقتباس أو التضمين.

يقول أحمد رفيق عن ديوان ابن زكري: «وأما اقتباساته من الآيات القرآنية فكثير تراها مجموعة في قصيدة(عظة النفس المتجافية) التي مطلعها:

أولم يـــأن أن يفيـــق مـــــن الغفلة قلـــب تهزه الأهـــواء

فإنك تجد معظمها اقتباسات من الآيات القرآنية ولكنها اقتباسات بمهارة ولباقة لا ترى فيها نبوًا ولا تكلفا، لائقة بموضعها من الغرض الذي أريدت له»[2].

ونلتقي بالشاعر أحمد رفيق المهدوي معبرًا عن رأيه باستفاضة إذ يقول: «في اعتقادي أننا لو استمرينا ندور في دائرة أوزان الشعر العربي، التي حصرها الخليل في 67 وزنا، وضيقها أو وسعها إسماعيل بن حماد الجوهري ومن بعده، ثم اتفق الكل على حصرها في ستة عشر بحرا، لبقينا ستة عشر قرنا ندور دوران جمل الطاحون، بل لن نخرج من تلك الدائرة حتى تقوم الدائرة الكبرى»[3]؛ ثم يزيد المسألة توضيحا فيقول: «أليس من الجمود أن لا نخرج عن حروف التقطيع التي تجمعها جملة (لمعت سيوفنا) وأن نظل مربوطين في أوتاد مفروقة أومجموعة وأسباب وفواصل لا تنفصل عن قولهم (لم أر على ظهر جبل سمكة) حتى يعيش

---

(1) المصدر السابق؛ ص. ن.

(2) المصدر نفسه. ص:19.

(3) (هل يمكن إيجاد أوزان جديدة للشعر)؛ أحمد رفيق. مجلة ليبيا المصورة العدد10 السنة الأولى يوليو 1936. ص: 18.

السمك على ظهور الجبال»[1]؛ كما دعا أحمد رفيق إلى التخلص من ربقة القافية في أشعاره تجاوبا مع دعوة الزهاوي التجديدية[2] حيث يقول:

أمـــا آن للـــشعر أن يـــستقل ويخلــص مـــن ربقـــة القافيـــة
فقـــد طـــال – والله – تقييـــده بتقليـــدنا الأعـــصر الخاليـــة[3]

ثم يشرع في تطبيق عمله النقدي حيث يعرض نموذجا للتجديد قائلا: «وأختم بعرض المثال الذي ذكرته، فإن رأيت قبوله عرضت غيره مما كان يجول في فكري ولا أجسر على إظهاره، وإلا جعلته بيضة الديك، ووزن هذا المثال من أبيات تركية بتصرف في زيادة نغماته الموسيقية، الاعتماد في وزنها على الطبع لا على ميزان معروف.

(قصيدة: قلب الشاعر والجمال):

كالنحلـــة، في الروضـــة، تعبـــث بـــالنوار
لا يفتـــأ حـــيران، كثـــير الجـــولان
يقـــتحم الأشـــواك إلى زهـــر البـــستان
لا يبلـــغ مـــا يمكـــث، مقـــدار الطـــيران
إن رفـــرف كـــالواقف، أو حـــوم أو طـــار
كالنحلـــة، في الروضـــة، تعبـــث بـــالنوار»[4]

ويبدو أن هذه القصيدة كانت بيضة الديك إذ لم ينظم على غرارها، والتزم النظم على الأسلوب التقليدي إلا إذا أخذنا بالحسبان أن الموشحات نوع من التجديد في الوزن الشعري[5] ولعل عدم التجديد سببه الخوف من الذوق العام كما أشار في كلامه، وعدم

---

(1) المرجع نفسه؛ ص. ن.

(2) انظر: رفيق شاعر الوطن؛ خليفة محمد التليسي. ط/ 1988. الدار العربية للكتاب. ليبيا – تونس. ص: 54.

(3) ديوان شاعر الوطن الكبير؛ الفترة الثالثة؛ ص: 80.

(4) (هل يمكن إيجاد أوزان جديدة للشعر)؛ أحمد رفيق. مجلة ليبيا المصورة العدد10. ص: 18.

(5) كما سأعرض له في الاتجاه الفني عند حديثي عن الموسيقى الشعرية.

اقتناعه التام بضرورة التجديد رغم دعواته المتكررة، إذ من المعلوم أن كل حركات التجديد تواجه العديد من العقبات والمصاعب من ألسنة الأدباء وأقلام الكتاب، حيث نجد أحدهم ويرمز إلى اسمه (ع. ق) يرد على فكرة التجديد هذه وينقدها فيقول: «أعارض السيد رفيق في نظره بأن يخلص الشعر من ربقة القافية، لأنها شيء قديم، ومن واجبات الرقي والنهوض نبذ كل ما هو قديم ونسيان العصر الخالية وإن كانت على هدى وبصيرة، لأنني أتحقق كما يتحقق كل باحث في هذا الصدد أن الشعر قوامه القافية، إذ أنها تضاعف عذوبته وتزيده رنة موسيقية جذابة، بل هي وحدها تجعله يكتسب معنى الشاعرية تقريبا، فإذا تخلى عنها فهو بالنثر أشبه منه بالشعر»[1].

ولعل هذا الناقد لم يفهم ما كان يرمي إليه رفيق في دعوته إلى التجديد وهو التنويع في القافية بدلا من الالتزام بالقافية الموحدة، بل الالتزام بها يجعل الشاعر - في كثير من الأحيان - يلهث وراءها دون أن يعير المعنى كبير اهتمام، جاعلا كل همه الوصول إلى القافية بشتى الألفاظ الموافقة للمعنى والمخالفة له، وهذا يبعده عن جوهر الشعر وروحه.

والدليل على أن رفيق أراد التنويع في القافية وليس إلغاءها قصيدته التي جعلها مثالا ونموذجا للتجديد حيث نراها تحتوي على قافية ولكنها غير موحدة، فقد جعل القصيدة مقاطع، كل مقطع مكون من خمسة أبيات، والبيتان الأخيران من كل مقطع قافيتاهما موحدتان مع مطلع القصيدة، أما الأبيات الثلاثة الأولى في كل مقطع فتتفق قوافيها في نفسها وتختلف عن ثلاثيات المقاطع الأخرى.

ومع ذلك فإن إلغاء القافية إلغاء تاما لا يخرج الشعر إلى النثر، وليست الشاعرية متوقفة عليها كما زعم كاتب المقال، والدليل على ذلك الشعر الحر والشعر المرسل، فمع تخليهما عن القافية اكتسبا معنى الشاعرية في أبهى صورها مع موسيقية متنوعة: داخلية وخارجية زادتها رونقا وجمالا، «وهكذا يتضح لنا أن الفكرة التي حملها رفيق عن التجديد هي محاولة تنويع القافية، والتخلص من القيد»[2].

---

(1) (نقد فكرة بحور الشعر ومحاولة زيادة أوزان جديدة فيها)؛ ع.ق. مجلة ليبيا المصورة العدد 9 السنة الثالثة يونيو 1938 ص:24.

(2) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 56.

4.2. مرحلة المعارضات النقدية:

وأريد بها تلك المناقشات والمعارضات التي كانت تتم بين النقاد في بعض الموضوعات الأدبية، كالمحاورات التي دارت حول موسيقى الشعر العربي من قافية ووزن، ما بين داع للتجديد، وآخر متمسك بأهداب القديم.

كما نلحظ العديد من المعارضات من خلال دراسة تأثر الشعراء الليبيين بغيرهم من الشعراء وبخاصة الشعراء الأندلسيين إذ يرى أحد النقاد أن ديوان ابن زكري يخلو من كل مبتكر أو جديد، ويرى أن معانيه متداولة على ألسنة الشعراء بل «ومعانيه وألفاظه كلها أندلسية، مما يدل على أن الشاعر متأثر بشعراء المغرب أكثر من شعراء المشرق»[1].

ويؤكد على هذا التأثر بقوله: «بل فيه من الأبيات ما يحمل غيره على أن يعتقد أنها مسروقة برمتها من شعراء الأندلس، ولكني لا أذهب إلى القول بالسرقة والنسخ، والذي اعتقده أن روح شاعرنا متشبعة من مطالعة أشعار المغاربة، لأني أراه يتخذ طريقة مستقلة تدل عليه، فليس هناك سلخ ولا نسخ، بل تأثر بما تمثله من شعر الأندلس، وبتشبيه مختصر كما تظهر رائحة الورد في العسل الذي رعت نحلته الورد»[2].

فهذه المحاولات والإشارات النقدية تبين بعض المساوئ التي مر بها النقد في تلك المرحلة كالتعميم الذي نجده في الحكم على معاني الديوان وألفاظه بأنها أندلسية على الرغم من محاولته التعليل لبعض القضايا النقدية، كما أورد نموذجا آخر يتضح فيه أسلوب الناقد في الموازنة بين الشعراء وبيان تأثرهم فيقول عن الشاعر نفسه: «وأما تقليده للأندلسيين فأظهر شاهد عليه مجاراته لموشح ابن سهل وابن الخطيب، فأما ابن سهل الأشبيلي فيقول:

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى ... قلب صب جله عن مكنس
فهو في خفض وجر مثلما ... لعبت ريح الصبا بالقبس

ويقول ابن الخطيب:

---

(1) ديوان ابن زكري، أحمد رفيق مجلة ليبيا المصورة، العدد 3 السنة الثالثة ديسمبر 1937 ص: 19.

(2) المصدر نفسه؛ ص: 18.

جـادك الغيـث إذا الغيـث همـا يا زمـان الوصـل بالأنـدلس
لم يكـــن عهـــدك إلا حلـــما في الكرى أو خلسة المختلس

ويقول ابن زكري:

بـــأبي مــــن زارني متلـــثما وجـلا مـن رقبـاء الحـرس
فهـــو كالبـــدر بـــدا مبتـــسما يتـوارى تحـت ذيـل الغلـس

***

جـال مـاء الحسن في وجنتـه بـــين آس وبهـــار وشـــقيق
وبـــدور الـــتم مـــن غرتـــه تـتجلى في صـباح مـن بريـق
وشـموس الـراح مـن ريقتـه في كؤوس من جمـان وعقيـق

***

فـترى النـاس سـكارى كلـما أسفرت فوق شقيق العلـس
يـاحمى الله حمـى ذاك اللـما مـن شـفاه النـاظر المخـتلس

***

فأشهد الله أن موشحة ابن زكري هذه لا تقل عن سابقتيها بلاغة وعذوبة وإتقان صنعة، وأخشى أن أنسب إلى الهوى معه إن قلت إنها عندي أحسن من موشحة ابن سهل، وإن كان لابن سهل فضل السبق على الكل، إذ هو أبو عذر هذا النمط من الموشحات»[1].

ففي هذا الأسلوب النقدي إرهاص للنقد الحديث كما أسلفت إذ فيه ربط بين القصائد والأشعار، ولكنه لم يعمد إلى التحليل، وبيان التأثير والتأثر من حيث الموسيقى والألفاظ، بل أصدر حكما عاما على قصيدة ابن زكري بأنها لا تقل عن سابقتيها من حيث بلاغتها وعذوبتها وإتقان الصنعة فيها، دون بيان أو تحديد لمواطن البلاغة والعذوبة وغيرهما، ولو فعل ذلك لوقاه مما يخشى.

هذه هي أهم المراحل التي مر بها النقد في بلادنا، ومن خلال تتبعي لهذه المراحل، لاحظت أنه يسير بخطى وئيدة متثاقلة، يتعثر أحيانا وينهض حينا، فيتدنى حتى يتحول إلى إعجاب

(1) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 20.

بالشعر وأحيانا بالشاعر دون شعره، ويرقى فيلغ مشارف النقد الحديث في حدود ضيقة جدا، وبين هذا وذاك تظلله المجاملة والسطحية والأحكام العامة والعشوائية، مع قلة المحاولات النقدية الجادة والهادفة بوجه عام، التي أرجعها بعض الدارسين إلى عدة أسباب، أهمها:

- ضعف الصلة بين النقاد والشعراء نتيجة لقلة توافر الأجواء الأدبية في صورة الملتقيات الثقافية العامة، والمجالس الأدبية الخاصة، الأمر الذي جعل مقياس صلاحية نشر النصوص مختلا أمام الناشرين.
- إحجام بعض الممتازين من شعرائنا عن نشر نتاجهم، ربما بسبب التواضع أو الأنفة من الاشتهار بالشعر أو أنهم يبخسون أشياءهم، وبذلك ظلت أعمالهم حبيسة وجدانهم أو أسيرة كراسات مطوية في عالم النسيان لا يطلع عليها غير خواصهم الأدنين.
- عدم التشجيع على نشر الأعمال الممتازة: إما نتيجة لعدم القدرة على التمييز بين الغث والسمين، أو لوجود ظروف خاصة بالجهة الناشرة»[1].

حتى إذا وصلتُ إلى مرحلة النقد الليبي المعاصر وجدت بعض الأسماء اللامعة في هذا المجال مثل علي مصطفي المصراتي، وخليفة محمد التليسي وغيرهما من الأسماء التي فتحت أبواب النقد الحديث على مصراعيها لتقتفي آثارها أقلام جديدة تنهض بالمستوى الأدبي والنقدي في بلادنا «وقد أثبتت الأيام أن النهضة الأدبية في ليبيا لم تستطع أن تنمو وتتطور وتعطي من النتائج ما يبشر بالخير إلا بعد تأثرها المباشر بعاملين اثنين:

- أولهما: مولد الحركة النقدية الحديثة في ليبيا (على يد محمد بن زيتون، وعلي المصراتي، وخليفة التليسي، وغيرهم).
- وثانيهما: الانفتاح الكبير على تيار الحركة الأدبية العربية»[2] بحيث استطاع الجيل الجديد «أن يقيم جسوره الأولى للاتصال بالحركة الأدبية في البلدان العربية، وقد تميزت هذه الفترة بالإقبال الشديد على التكوين الثقافي، والاستفادة من نتاج أعلام الأدباء في المشرق العربي»[3].

---

(1) من عيون الآدب العربي؛ عبدالحميد الهرامة. مجلة كلية الدعوة الإسلامية. العدد الآول. ص: 145.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 58، 59.

(3) رحلة عبر الكلمات؛ ص: 256.

3ـ الاتجاه اللغوي

1.3. جانب الألفاظ:

1.1.3. الصفات الذاتية للألفاظ::

وفي هذا النوع أدرس النقد الذي تناول الألفاظ من حيث نعوتها الذاتية كالجزالة والفخامة والرصانة والصفاء والنقاء وفحولة العبارة وإشراقة الديباجة إلى غير ذلك من الأوصاف، على أساس أن هذه الصفات تفرق بين لغة الشعر ولغة النثر.

فإذا تتبعنا آراء النقاد في الشعر الليبي الحديث وجدنا ملحوظات العديد منهم وانتقاداتهم تدور حول اللغة، فبعض النقاد يرون أن غموض بعض الألفاظ وغرابتها يذهب المعنى ويضيعه، ومن ذلك تعليق الناقد سليمان كشلاف على أبيات الشاعر علي صدقي عبد القادر:

ذي تهاويـــل الـــصباح المنتـــــشر
لوحـة الأفـق بهـا تبـدو الـصـــور
خططتهــا ريـشة الطيـف الأغـــر
عنــدما المـرط عـلى الأفــق ظهـــر
إذ غشاني باسمـــا عنـــد السحـــر

بقوله: «فمعنى كلمتي (تهاويل) و(المرط) يبدو غامضا قليلا، مما يجعل من العسير فهم قصد الشاعر منهما إلا إذا لجأ إلى الهوامش، وبالتالي يضيع المعنى الإجمالي للأبيات الخمسة وكأنها لم تكن»[1]؛

---

(1) كتابات ليبية؛ سليمان كشلاف. الطبعة الأولى 1977. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ـ طرابلس. ص: 58، 59.

فهل تتوقف معاني هذه الأبيات على بيان معنى مفردتين فقط من مفرداتها؟ وتدخل باب العدم إذا لم يتمكن القارئ من معرفة بعض مفرداتها، أين ضاعت الصورة الشعرية في هذه الأبيات؟ بل أين الموسيقى المتدفقة؟

وعلى اعتبار أن هذين اللفظين لهما من الأهمية ما أشار إليها الناقد، فما يضير إذا لجأ القارئ إلى الهامش؟ وأي شعر لا يحتاج إلى هامش؟ كما أن معاني هذين اللفظين ليسا من الصعوبة بمكان، إذ إن بقية الأبيات توضح المراد منهما، فالتهاويل: يراد بها الألوان المختلفة[1]، ويشير لهذا المعنى البيتان التاليان، فنجد الكلمات: (لوحة، الصور، خطط، ريشة) وكلها من لوازم الرسم والتصوير، كما أن المرط: هو الكساء الذي يؤتزر به سواء كان من صوف أو خز أو كتان[2] ومع ذلك فإن لفظ غشاني في البيت الأخير يشير لذلك المعنـى وعلى هذا فإن الناقد لم يوفق في أن استخدام الألفاظ الغريبة والغامضة يعسر الفهم وبالتالي يفسد المعنى، ودرج على هذا الرأي ناقد آخر في معرض حديثه عن شعر عبد الرحمن بن كردان الككلي[3] بقوله: «وشاعرنا يمتاز شعره بالسهولة والوضوح في المعنى، وذلك لخلوه من المفردات المهجورة والغريبة على سمع القارئ، وكذلك الدخيلة من المفردات الأعجمية، وبعده عن التكلف والزخرفة اللفظية، مما يجعله في متناول فهم القارئ بدون معاناة»[4].

كذلك نجد الناقد طاهر عمران يعيب استخدام الألفاظ الغريبة عندما تعرض لدراسة قول الشاعر أحمد الفقيه حسن في قصيدته (ابتهاج ليبيا):

هيهـات أن يـدع الهزبـر عرينـه   أو يحتفـي بثعالـة أسـد الـشرى

(1) انظر: القاموس المحيط؛ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، مكتبة النوري دمشق سوريا، مادة (هـ.و.ل) 4/ 71.

(2) انظر: القاموس المحيط؛ مادة (م. ر. ط). وانظر: المعجم العربي الحديث (لاروس)؛ د. خليل الجر طبعة 1987. مكتبة لاروس باريس – فرنسا. ص:1099.

(3) الشاعر هو: عبد الرحمن بن أحمد كردان الككلي ت 1912. شاعر مقل لم يعثر من شعره إلاعلى قصيدتين منشورتين في مجلة الشهيد العدد المزدوج 7، 8 سنة 1986، 1987، ص:374-378.

(4) (صدى الجهاد في شعر ابن كردان)؛ مختار الهادي بن يونس. مجلة الشهيد العدد نفسه. ص:373.

«ففي هذا البيت وحده نحصي أربعة ألفاظ (هزبر، عرين، ثعالة، الشرى) من مجموع ألفاظ بيته التسعة[1]، وهي كلها ألفاظ معجمية بعيدة عن ذوق العصر وروحه»[2].

بينما يرى عبد الحميد الهرامة أن هذا الأمر لا يعيب، بل يدل على قدرة الشاعر وتمكنه وأخذه بزمام اللغة، فعن قصيدة عمار جحيدر التي مطلعها:

مـا كنـت أعـرف فلـذة الكبـد   حتـى أتيـت إلي يـا ولـــدي

يقول: «وتستوقفك بعض الألفاظ الغريبة عن لغة العصر، يجمع بها الشاعر بين جزالة القديم ورقة الجديد، فلا تحس بخطورة التقعر، ولا بخشونة الغرابة، لأن الشاعر متمكن من لغته محسن لاستخدام ألفاظه، قادر على استجلاب اللفظ المناسب من قاموسه اللغوي الرحب»[3].

في حين يرى نقاد آخرون أن استخدام الألفاظ السهلة والواضحة أبرز للتصوير وأدعى للتأثير، ومنهم الناقد محمد فريد أبو حديد في دراسته لقصيدة الشاعر أحمد رفيق التي يخاطب فيها روح الشاعر الإيطالي دانونزيو التي مطلعها:

رفـرفي في عـالم الأرواح أصـبحت طليقـة

حيث يقول الناقد: «ولست أدري كيف أقدر على الاختيار من هذه الباقة فإن كل بيت، بل كل لفظة من ألفاظها تمثل زهرة نادرة منقطعة النظير ففي مثل هذه الألفاظ السهلة الشفافة ينطلق الشاعر انطلاقا متدفقا، يصور مبدعا في التصوير، ويفكر متعمقا في التفكير، وينقل في طيات صوره وأفكاره مشاعر تبلغ الذروة في التأثير»[4].

فهؤلاء الذين دعوا إلى استخدام الألفاظ السهلة الميسورة لم يخرجوا في نقدهم على ما

---

(1) أو العشرة.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 188.

(3) (من عيون الأدب العربي في ليبيا)؛ عبد الحميد الهرامة. مجلة كلية الدعوة، العدد الأول. ص: 155،156.

(4) ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية؛ محمد الصادق عفيفي. ص: 157.

دعا إليه النقاد العرب القدامى، فنرى قدامة بن جعفر يحدد الصفات التي تجعل اللفظ حسنا بقوله: «أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة»[1].

بل الأوضح من ذلك قول ابن سنان الخفاجي: «ومن شروط الفصاحة والبلاغة: أن يكون معنى الكلام واضحا ظاهرا جليا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل لفهمه، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج منظوما أو منثورا»[2] فهم لم يضيفوا شيئا إلى ما أراده النقاد العرب القدامى في نقدهم للشعر من سهولة في النطق وفهم للمعنى بشرط ألا تكون مبتذلة ساقطة.

أما من رأى استخدام الغريب وغير واضح المعنى دليلا على تمكن الشاعر، فذلك مبني على أساس غير سليم، لأن تمكن الشاعر من اللغة شيء واستخدامه للألفاظ الغريبة والحوشية شيء آخر، إذ إن هذا الأمر يزيد الشعر غموضا، كما يزيده تعقيدا، ولا يضفي فائدة جديدة، ولا متعة فنية، إذ هذان هما الغرضان الأساسيان في الشعر، أما عن امتلاك الشاعر للغة، فينبغي عليه أن يهضم التراث، وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزءا من تكوينه، يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، لا أن يصل الأمر إلى المحافظة على التراث وخصائصه، وبذلك يعمد إلى تكرار التشبيهات والاستعارات التي امتلأ بها ديوان الشعر التقليدي، والتي تعرض لها العديد من النقاد ما بين معارض ومؤيد.

ففي نقد لقصيدة عبد ربه الغناي التي بعنوان (مع غرة الشهر الهجري) يقول محمد وريث: «تتركب قصيدة الشاعر عبد ربه الغناي من تسعة وأربعين بيتا يحتوي معظمها على تعبيرات عقيمة، وتنتهي أغلب قوافيها بكلمات استعملت في الشعر منذ أقدم العصور حتى صار استعمالها لا يعطي ذلك المذاق الحلو لنضوب عصارتها وجفافها مثل: (كفاك بأن الخافقين محبة)، (يرودان في برديك)، (وفي الأيام سيد قومه)، (كأنك ماء بعد بهاء حفه مع

(1) نقد الشعر؛ لأبي الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق وتعليق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية. بيروت- لبنان، ص: 74.

(2) سر الفصاحة؛ للأمير أبي محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي. بتحقيق علي فودة الطبعة الأولى 1932. المطبعة الرحمانية بمصر. ص:209.

الريح شؤبوب على القطر ينعم)، (كأنك في فجر السنين قلادة)، ومثل هذه الكلمات التي وردت في قوافي: (التنسم - تتحشم - برعم - يتعرم)»[1].

وقد أحسن الناقد في وصفه لهذه الألفاظ بنضوب عصارتها وجفافها؛ كما يعلق طاهر عمران على قصيدة أحمد الشارف (رضينا بحتف النفوس رضينا) بقوله: «إننا نجد شاعرنا يجهد ذهنه في صب القوالب الحكمية، ويلبسها ثوبا وطنيا بدا باهتا فاقد التأثير، وليس أدل على فتور عاطفة الشاعر وتغلب أسلوب النظم والصنعة عليه -في قصيدته هذه- من تصيّده لبعض المحسنات السقيمة نحو قوله: (لنا وثبات بها وثبات)»[2].

وهنا أستغرب من الناقد وصف المحسنات بأنها سقيمة، ذلك لأن المحسنات عندما تأتي عفو الخاطر لا تعد عيبا، بل هي في موطنها تزيد اللفظ جمالا، أما وجه قبحها فيكون عند الإكثار منها حتى تضيع الفائدة ويستغلق المعنى، وعند الرجوع إلى القصيدة عينها لم أجد فيها من المحسنات الشيء الذي يسيء إليها، بل الإساءة أتت للقصيدة من وجوه أخرى، كان الأجدى بالناقد أن يتتبعها، ومن هذه الوجوه: سطحيتها وخطابيتها اللذين فرضتهما طبيعة الموضوع، وتقليده للقدماء واقتباس ألفاظهم ومفرداتهم، وهذا مرجعه إلى استيعابه للتراث وشغفه به مما أضاع عليه أسلوبه الخاص، فنراه متأثرا بالشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في معلقته، فاختار القافية نفسها، بل تأثر بالكثير من المعاني التي أوردها في معلقته مثل قول شاعرنا:

ونشرب كأس العلا وهي صرف ... ولا نشرب الكأس ماء مهينا

فسرعان ما يتبادر إلى الذهن قول عمرو بن كلثوم:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا ... ويشرب غيرنا كدرا وطينا

كما تأثر بالعديد من ألفاظ القصيدة نفسها مثل: (الشاربينا - خمرة الأندرينا...) إلى غير ذلك.

---

(1) (نقد قصائد العدد الماضي)؛ محمد أحمد وريث. مجلة الرواد العدد 9 يوليو/ أغسطس 1965 ص:66.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 89، 90.

وهناك من النقاد من ينحو نحوا آخر حيث يفصل بين الشكل وصدق العاطفة والتجربة الشعرية، فمثلا إبراهيم أبو النجا يتحدث عن غزل الشاعر أحمد رفيق مستدلا على كلامه بقصيدة (قلبي واسمي) التي مطلعها:

ملك الهوى قلبي فطـال عنـائي　　　وازداد إذ زاد الغـرام شـقائي [1]

ثم يعلق عليها بقوله: «فرفيق المهدوي ومن سبقه لا يبعدون فيما أوردوه من أشعار الغزل عن معاني الأقدمين، فهم مولعون بالظباء الإنسية، مغرمون بالأرداف الممتلئة المترجرجة كالكثبان، يفضلون لوم العذال، ويستعذبون صدود الحبيب، إلى غير ذلك مما ورد نظيره في أشعار السلف، وليس ذلك فحسب، وإنما تمسك بعضهم بألفاظ الأقدمين وأساليبهم... وعلى الرغم من التبعية الشكلية فإن التجارب صادقة فيما أرى من خلال تلك الأساليب»[2].

فأي صدق في التجربة يمكن أن تحمله هذه الأساليب؟ وأي عاطفة يمكن أن تجرها وراءها؟ وإنما هو الإطراء والتبجيل لشاعر قل نظراؤه في بلده، وبالرجوع إلى القصيدة لا نجد فيها ما وصفه الناقد من حرارة العاطفة ولا صدق التجربة، بل هي فاترة العاطفة استمدت معانيها من الشعراء القدامى كما أنه قدم لهذه القصيدة بقوله: «إن شاعر الوطن أحمد رفيق المهدوي قد قادته العاطفة الفطرية كذلك إلى (فيتوريا) فأخذ يبثها ما اعتمل في نفسه، وما اضطرم به فؤاده، في أسلوب جزل وقافية موحية بعمق التفاعل النفسي»[3].

فمع ما في هذا التقديم من ألفاظ عائمة كاعتمل، واضطرم، أسلوب جزل وغيرها من الألفاظ غير محددة الدلالة فهي لا تزيد عن كونها إطراء وتبجيلا كما أسلفت، ومع ذلك فنرى كثيرا من النقاد من يجري وراء استعمال مثل هذه الألفاظ التقليدية التي تحمل معنى غائما كالجزالة التي استخدمها أحدهم في معرض حديثه عن أحمد رفيق إذ يقول: «الجزالة في التعبير جزالة في الخلق والمشاعر، فجاءت آدابهم مشبعة للعقل والذوق والعاطفة جميعا. يقول رفيق:

(1) ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق؛ الفترة الثالثة، ص: 137.

(2) (الغزل في الشعر الليبي)؛ إبراهيم أبو النجا. مجلة الثقافة العربية العدد5 – مايو 1975، ص: 32.

(3) المرجع السابق. ص: ن.

وما الشعر إلا الوحي جاشت بآيه نفوس غذتها حكمة الحكماء

ذلك هو أدب القوة أو هذه هي الجزالة»[1].

أليس هذا هو الإطراء؟ ومن قبيل مداهنة الشعراء وتضليل القراء، وفي هذا نوع من الإلزام بالتمسك بالتراث النقدي وبالمصطلحات النقدية القديمة، مع أن النقد قد مر بمراحل عديدة، تجاوز بها النقد القديم ويبقى الفضل في هذا لتأسيسه، ويعود لذاك تطوره ونماؤه.

وقد فطن النقاد في هذه الفترة إلى ضرورة اختلاف لغة الشعر باختلاف الموضوع أو الغرض بالرغم من وجود إشارات لذلك قديما، حيث نجد من الأغراض ما يتطلب لغة سهلة سلسة، في حين تحتاج أغراض أخرى كالفخر والحماس إلى لغة قوية رصينة دالة على المعنى، متماسكة التركيب.

ومن ذلك ما يشير إليه الناقد محمد مسعود جبران في نقده لشعر أحمد الفقيه حسن (الحفيد) بقوله: «ولشاعرنا من لغته القوية المعبرة التي تلائم هذا اللون سند ينهض به للتحرير والتحبير وينأى به غالبا عن القصور بها وفره من اختيار الكلمات القوية الدالة، والتراكيب المتماسكة، وإنه ليبلغ مكانة جيدة في المعنى والمبنى، من هذا اللون قصائده (شكوى الزمان) (أنا والمعالي) (شكوى)»[2].

فالاهتمام بالجزالة وقوة اللغة والتعبير أمر لا جدوى منه -في رأيي- إلا بمقدار ما يخدم النص الأدبي، ومع ذلك فإطلاق مثل هذا الحكم بألفاظ عائمة يعد حكما ذاتيا إلى حد كبير، كما أن تعميم هذا الحكم على قصائد برمتها دون بيان لمواطن الجزالة والقوة أو تحليل لما يرمي إليه ليس له ما يبرره في إطار النقد الحديث، وفي الوقت نفسه نجد من يستخدم مثل هذه العبارات إلا أنه يضفي عليها من نفسه انفعالاته ومشاعره دون أن يكون للشاعر أي علاقة بذلك، كقول أحدهم عن قصيدة خليفة التليسي التي بعنوان (وقف عليها الحب) عندما نعرض لقوله:

---

(1) النقد والدراسة الأدبية؛ حلمي مرزوق. الطبعة الأولى 1982. دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت لبنان. ص: 190.

(2) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ محمد مسعود جبران. الطبعة الأولى 1976. مطبعة المنار. الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس، ص: 134.

وقف عليها الحب كرمى عينهـا   تحلو منازلـة الخطـوب حـواسرا

إذ يقول: «وكم هو جميل هذا اللفظ (كرمى) في انسياب حروفه وضم أوله الذي يذكرنا بالأم تضم وليدها في حنان ورقة ثم حرف الميم ذلك الحرف الرقيق الذي زاد في رقته انتهاؤه بألف طويلة»[1].

فماذا تعني جملة (كم هو جميل!) سوى الإعجاب؟ وأما انسياب الحروف فمرجعه واضع اللغة، وليس للشاعر من هذا الأمر سوى رصف الألفاظ، وما علاقة الأم وضمها لوليدها في بنية الكلمة وتركيبها؟ وحرف الميم رقيق بطبعه ولا يحتاج لمزيد ولا منٍّ من أحد، وما هذه المشاعر التي أضفاها هذا الناقد إلا تسويد للصفحات، حيث جانب الصواب بفعله هذا ولم يصل إلى مقصده، فبدلا من أن يصف جودة شعر الشاعر، ويعرف مواطن الإبداع والضعف في شعره، ويدرك سر اختياره للكلمات، وطريقة استخدامها، بدلا من هذا كله نراه يمدح واضع اللغة ويحمده على جميل أفعاله وعظيم آثاره، كما أن هذا النقد لا يتعدى التعبير عن ذاتية الناقد لا الشاعر.

وقريب من هذا قول ناقد آخر عن الشاعر حسن السوسي: «وشاعرنا له قدرة على استخدام الكلمات والتي تعبر عن الحيوية الفائقة والجمال الطاغي المتحدي:

مــــرت فـــأزهر دربـــــها   وتـــبرج الحــــسن الوســـيم
حــــسناء ترفـــل في الـــصبا   وبعودهـــا يجـــري النعـــيم

.. إن الحسن في هذه الصورة متحفز للوثوب يكاد يطفح بفتنة عارمة يدل عليها لفظ التبرج، كما أن الشاعر حشد في البيتين كلمات الحسن، والاختيال، والصبا، والنعيم، وهذه الكلمات تجاورت في علاقة حميمة فعكست روح هذا الجمال العنيف إن صح هذا التعبير»[2].

التعبير هنا جميل والصورة واضحة، ولكن أليس فيه تحميل للألفاظ أكثر من طاقاتها،

---

(1) (وقف عليها الحب)؛ محمد مبارك سليم. مجلة لا العدد 23 – نوفمبر 1992. ص:51.

(2) (قراءة في نماذج حسن السوسي)؛ خليل أحمد خليل. مجلة الثقافة العربية العدد 2 – 1986. ص:61.

بل ربما عكست روح الناقد أكثر من روح ذلك الجمال المصنوع لأن الشاعر كما وصفه ناقد آخر بأنه: «شديد العناية بانتقاء المفردة، واختيار الرداء، ونسق الأفكار، وليس من الضروري بالنسبة إليه - كما يبدو- أن يكون قد عايش التجربة واكتوى بنارها، فهو يصف التجربة على السماع بها، وهو قادر على اصطناع الموضوعات التي لم يختبرها ولم يتعرف عليها المعرفة اللازمة والكافية:

شـاعر للهـوى وهبـت حياتـي	ولأحـلامه وللـذكـريات
لـو خـلا الكـون كلـه مـن حبيـب	أصـطفيه رسمـته في ذاتي
ثـم ناجيـته بـأحلام قلبـي	وبمحرابـه أقمـت صلاتـي
هـو قيتـارتي ولحـني وكـأسي	وهو حلمـي في صحوتي وسـباتي»[1]

وطبعي أن يعبر بلغة قوية دالة على الجمال، ولكنها غير صادرة عن تجربة صادقة ولا حرارة عاطفة، فكيف تتحفز للوثوب أو تعكس روح الجمال وهي أشبه ما تكون بالدمى: جسم جميل ولكن لا روح فيه.

وبالمقابل نرى بعض النقاد يطلبون من الشاعر أن يستخدم الألفاظ المعجمية لتعطي المدلولات والمعاني التي استخدمها الأقدمون، فنجد الطيب الشريف يتتبع قصيدة سليمان الباروني التي مطلعها:

لهـا في الجبـال الـشامخات معاقـل	أسـود الـوغى تقـري الـسباع الجماجما

ويسرد العديد من أبياتها إلى أن يصل إلى قوله:

فويـل لمـن قـد سـاقه الـنحس نحـوهم	هـم الحتـف إن هـزوا اللـوا والعمائـما

فيقول عنها: «والقصيدة أخذت المظهر الحماسي، الخطابي قصد إثارة العواطف وتنبيه الأذهان إلى أهمية الموقف وخطورته، وقد حشد لذلك مجموعة من الألفاظ التي تبين عن

(1) (حسن السوسي: مكانه من الإعراب)؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة العدد 64، 65 أغسطس/ سبتمبر 1993. ص: 223، 224.

حماسته، وتأثره بالموقف، فمن المعاقل والأسود، والفري، والصناديد، والويل، والنحس، إلى الجماجم، والمهاجم، والمتحتم، والدمى.. وغيرها من الألفاظ الحماسية، وعلى الرغم من أسلوبها الخطابي هذا ووضوح التصنع فيها غير أنها أبانت عن ميزة أصيلة في الشعب الليبي ألا وهي الشجاعة»[1].

فهل الحماسة مقتصرة على استخدام الألفاظ المعجمية القديمة التي تناولها الشعراء السابقون؟ أم أن ذلك مجرد محاكاة وتقليد لهم في أوصافهم وألفاظهم؟ إن هذه الألفاظ في نظري لا تعبر عن حماسة ولا شجاعة بقدر ما هي تثبيط للهمة وكبح للعزيمة وعودة إلى أدراج الماضي السحيق، وهذا النقد لا يعد نقدا بناء، بل فيه تجن -غير قليل- على الشعر والشاعر، وعلى من سيحتذي حذوه من الشعراء، وبخاصة من يستهويهم الإطراء، وكان الأولى بالناقد أن يقف ضد استخدام هذه اللغة المعجمية، ويستخدم اللغة المستعملة في هذا العصر، وبالتالي تفعل فعلها في المتلقي تحرك مشاعره وأحاسيسه ويتفاعل معها.

ومع ذلك، لا نعدم من النقاد من لا يرتضي هذا الأمر، ويتخذ موقفا ثابتا تجاه تقليد القدماء، من هؤلاء علي مصطفي المصراتي حين يتحدث عن الشاعر أحمد البهلول فيقول: «والبهلول يكثر من ذكر المنعرجات وسقط اللوى والبرق وحادي السرى وغير ذلك من الأخيلة والأمكنة والظلال والرسوم التي وردت في الشعر العربي القديم حتى أصبحت معالم على الحب والشوق»[2].

ويتحدث عن الشاعر محمد بن العربي فيقول: «ومن قطع مدائحه الشعرية التي تنعكس عليها أخيلة القدماء وتظهر فيها تشبيهاتهم: عروج على طلل، وخلع النعال، صادحات الورق، وليل نابغي، وأحزان يعقوب... إلخ ونكتفي بأبيات من هذه القطعة التي تبلغ 22 بيتا أوردها ابن غلبون:

لك الخيـــر عرج بي على طلل الربـــع   محـــط المنـــى مغنـــي الكمي المقنـــع

---

(1) (دراسة في أدبيات جهاد الليبيين)؛ الطيب علي الشريف. مجلة الوثائق والمخطوطات. العدد 5 السنة الخامسة 1990. ص: 263.

(2) أعلام من طرابلس؛ علي مصطفي المصراتي. الطبعة الرابعة 1986. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. مصراتة. ص: 125.

وكـــن خالعــا نعــليك بــين مرابــع مقدســـة تبــلغ منــاك وترفــع»[1]

ومما عابه المصراتي على بعض الشعراء استخدامهم للألفاظ في غير موضعها كاستخدامهم لبعض الأوصاف كما جرت على ألسنة القدماء دون أن تكون مطابقة للموصوف حيث يتحدث عن الشاعر مصطفي بن زكري فيقول: «ويمدح السلطان عبد الحميد ولكن أخذ عليه قوله في القصيدة:

قمـــر تجلـــى فـــي سمـــاء كماله ....

إذ لا يليق المدح بهذا الوصف (قمر) بل إن الشعراء - عفا الله عنهم- بالغوا في هذه الأوصاف، ووصفوا سيد الرجال وعميد الأبطال محمدا رسول الله بالجمال، وأنه قمر، وبدر، وغصن بان، ومليح القد، ونسوا أوصاف النبوة، ومعالم البطولة، والشجاعة، والرجولة، وسطوع الفكر، وعمق الشخصية... وهذه من مزالق أسيادنا الشعراء»[2].

هكذا ينبغي أن يكون موقف الناقد ينبه الشاعر إلى استخدام اللغة غير الموفق، وأن يتمسك باللغة الرصينة كما استخدمها العرب أنفسهم حتى يتمكن من التعبير عن روح العصر وهمومه بصورة صحيحة.

كما نجد العديد من النقاد من يعجب بكثرة استخدام المترادفات في الشعر ودوران الألفاظ في فلك المعاني -على حد تعبيرهم- ويرجع ذلك إلى مقدرة الشاعر على توليد الألفاظ وتمكنه من زمام اللغة؛ نلحظ ذلك في نقد أحدهم لشعر إبراهيم الأسطى عمر: «وقد تقحم الألفاظ عند شاعرنا بعطف المترادفات أو دوران الألفاظ في فلك المعاني مثال ذلك:

في (خطاب مفتوح): حبا واحتراما ـ انتباها واهتماما ـ تختلف انقساما ـ تنتظم انتظاما.

وفي (الله أكبر): التصديع والعطب ـ الزور والكذب.

وفي (يا من يغالط في الحقائق): كذبت تكذيبا ـ التوحيد والتقريبا.

وفي (الركب التائه): خطوطا وسطورا.

---

(1) المصدر نفسه؛ ص: 167، 168.

(2) أعلام من طرابلس؛ ص: 191.

وفي (لو تعلم ما بي): ضم وعناق.

نقول ذلك إيهانا منا بقدرة الشاعر على توليد الألفاظ، فقد استعمل في شعره الذي وصل إلينا: الصحارى والفلاة والمهمه في قصيدة واحدة»[1].

وفي الحقيقة أنني لا أستطيع أن أنقص من قدرة الشاعر على توليد الألفاظ، واستخدامه للعديد من المترادفات إلا أن الناقد لم يبين سبب التكرار وذكر المترادفات إلا من حيث قدرة الشاعر على توليد الألفاظ، فقد يكون الغرض منه التوكيد اللفظيْ، أما أن يصفها الناقد بأنها أقحمت إقحاما أي لا فائدة منها ولا غرض سوى الاستعراض لمفردات اللغة، فهذا بعيد عن الصواب، حيث إن العديد من الألفاظ التي تجشم سردها لا تعد من المترادفات.

فكلمتي (حبا واحتراما) ليس معناهما واحد، إذ معنى الحب الوداد[2]، أما الاحترام فهو الإكرام[3]، وهنا يراد بها التحية والترحيب حيث يقال حبا وكرامة، وأما (انتباها واهتماما) فالانتباه المراد به الوقوف على المطلب والاطلاع عليه[4]، أما الاهتمام فهو الاعتناء للقيام بهذا المطلب[5] حيث يطلب الشاعر من ممثل الأمم المتحدة الاطلاع على مطلب الشعب ومن ثم الاعتناء للقيام بتنفيذه.

وكذلك فإن الفرق بين كلمتي (نختلف- انقساما)، فاختلاف الشيئين أنهما لم يتفقا ولم يتساويا[6] أما الانقسام فهو التجزئة إلى أجزاء[7]، ومعنى اللفظين هنا، من خلال البيتين

(1) القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر؛ محمد خليفة الدناع. مجلة الثقافة العربية العدد 3 1991.ص: 89.

(2) لسان العرب؛ لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، طبعة 1955. دار صادر، دار بيروت لبنان. 1/ 289 مادة (ح ب ب). وانظر المعجم الوسيط؛إبراهيم مصطفي وآخرون، إعداد مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط/ المكتبة العلمية طهران.2/ 151.

(3) انظر: المعجم الوسيط 1/ 169 مادة (ح. ر. م).

(4) المعجم الوسيط؛ 2/ 906 مادة (ن.ب.ه).

(5) المرجع نفسه؛ 2 / 1006 مادة (ه. م. م).

(6) المرجع نفسه؛ 1 / 250 مادة (خ. ل. ف).

(7) انظر: المرجع نفسه؛ 2 / 741 مادة (ق. س. م).

الواردين فيه، أنه ربما تسمع أننا انقسمنا إلى فرق وأجزاء غير متفقة على تحرير الوطن، أو هكذا خيل للمحتل الغاشم، ومع ذلك فإن الناقد بجمعه لهذه المترادفات من قصائد متعددة دلل على أنها أتت منطقية ويتطلبها الأسلوب دون إقحام كما زعم الناقد.

2.1.3. إيحاءات الألفاظ:

وأهتم في هذا المضمار بدراسة النقاد لألفاظ الشعراء الليبيين وتراكيبهم من حيث قدرتها على الإيحاء بمكنونات النفس الشاعرة، وتمكنها من نقل تجاربهم إلى المتلقين، يجعلها قادرة على استثارة ما تكتنز به النفس من انفعالات وأحاسيس.

فمن ذلك ما توحي به كلمة (الحادي) في قصيدة الركب التائه لإبراهيم الأسطى عمر حيث يقول عنها محمد الدناع: «ويكفي أن نعلم أن مقاطعها السبعة لا تخلو من ذكر كلمة (الحادي) الذي جعله دليلا لهذا الركب، وقد وظف الكلمات في أطر لا ينتبه إليها إلا شاعر ذو ملكة وسليقة، فأضاف الحادي في المقطع الأول إلى الركب باعتباره واحدا منهم، ثم أسند إليه الذهاب وجعل متعلقه (بهم) لا (معهم)، ثم أتبعه بقوله في مهمه، وقد جاء هذا اللفظ في موقعه المقصود تماما، ويشرح ذلك قوله (من ظلمات) توطئة لأحداث القضية وهذا يوافق قول الشاعر:

ومَهْـــــمَهٍ مغبـــــــرّة أرجـــــاؤه   كـــــأن لـــــون أرضـــــه ســـــماؤه

ووصفه في المقطع الثالث بأنه مغرور، قال:

غير أن الحادي المغرور قد أبـــدى عنادا

وجعله في المقطع الرابع يمضي إلى غير اتجاه كأنه تائه في الصحارى.. ولم يجد أمامه إلا اللجوء إلى الحيلة، وقد رسمت هذه الصورة في المقطع الخامس، وتمادى الحادي في غيه حتى وصف في المقطع السادس بأنه جحود، ويلقي الحادي في المقطع السابع مصيره (هلك الحادي)»[1].

---

(1) (القيمة الوظيفية في شعر إبراهيم الأسطى عمر)؛ مجلة الثقافة العربية العدد 3 / 1991. ص: 88.

فنلحظ أن الناقد قد تعرض لما توحي به كلمة الحادي في كل مرة باعتبار متعلقاتها، فالحادي[1] في اللغة من يسوق الإبل ويقود الجماعة وهو دليل القافلة في السفر للوصول إلى المكان المراد بسلام، ولكن حادي هذا الركب قادهم إلى المهالك، ولم ينج هذا الركب إلا بموته بخلاف المهمّة المرادة منه.

ومثل هذا ما ذكره محمد مبارك عن كلمة (وقف) التي وردت في قصيدة خليفة التليسي التي تقدمت الإشارة إليها (وقف عليها الحب) حيث قال: «لقد أراد شاعرنا أن يخبرنا عن حبه فلم يجد في تعبيرات الحب المعتادة ما يستوجب جلال الحب في قلبه نحو وطنه، فبحث عن صفة لا يشترك فيها اثنان، فكان الوقف الذي لا يزاحمه في القدسية أي شيء من أشياء الإنسان»[2].

ولقد أجاد الشاعر في استخدامه هذه الكلمة كما أحسن الناقد تناولها وتحليلها بما سلطه على هذه اللفظة من أضواء تنير جوانب القصيدة بعامة، وتبرز إيحاءاتها المتعددة والمتدفقة.

بل هناك من النقاد من يثني على الشاعر انتشاله للألفاظ والمفردات من مدافنها القاموسية - على حد تعبيره- لتعطي إيحاءات ودلالات جديدة في التعبير، حيث وصف الناقد مفتاح العماري استخدام الشاعر علي صدقي عبد القادر لهذه المفردات بأنه «صياد ماهر للألفاظ الشاردة يروضها ويسوسها في رفق:

غرست نفسي في الحديقة وعدت لأنام
حلمت
بأن أنهار العالم في فمي
وفي الصباح أخذت أقطع بفأسي الجبل
وكانت غيمة تجفف عرقي
تحرسني من الكلاب[3].

---

(1) يقال: حدا الإبل حدوا، وهو حادي الإبل وهم حداتها، وحدا بها حُداء إذا غنى لها، وما أملح حداءه! انظر أساس البلاغة للزمخشري ص 117 مادة حدو.

(2) (وقف عليها الحب)؛ محمد مبارك سليم. مجلة لا العدد 23 - نوفمبر 1992.ص:51.

(3) من قصيدة للشاعر نشرت بصحيفة الكتاب (نشرة خاصة) الدورة الرابعة لمعرض طرابلس العالمي للكتاب - التمور 1991.

الشعر هنا ليس زعيقا أرعنا، وفروسية مزيفة، على غرار تلك الفرقعات الصاخبة التي يمتلئ بها شعر المهرجين، بل شعر التأمل والأسئلة المحيرة التي يعبر ارتباكها عن قلق إنساني حيال ولادة الكلمات عندما تدخل الأحلام من النوافذ والأبواب»[1]؛ إن الشاعر عبر بلغة سهلة عن قلقه وخوفه، ولكنه حمل هذه اللغة إيحاءات جعلها تشع وتوحي بما في نفسه، مثل ذلك نجده في نقد جميل حمادة لقصيدة نصر الدين القاضي التي يقول فيها:

قلت: لا بد أن نلتقي

وأن تهطلي

في القلب

وأن يزهر الحب فينا

وتختفي الأغنيات

ومدائح العشق الفتية

بالفرح، وبالهواء النقي.

يقول الناقد عنها: «نلاحظ اتكاء الشاعر بوضوح على قاموس المتصوفة، الذي أعانه على أن يتعامل معه بعشق وفرح متسام وعليّ، كأنه يتعمد تجليل عشقه وفرحه بالنزاهة والجلال والعفة في مثل قوله: (الإشراق الشفيف، ملكوت الدهشة، نبع العذوبة، يا لفيضك العظيم، الوضوح المجنح) نعم هو وضوحه المجنح الطائر الذي لا يهبط إلى مدينة الرتابة أو عرف المباشرة، بل يهيم عاليا حيث يمنح الكلمات البسيطة وقودا إضافيا يشحنها بعاطفة غامرة، ثم الجلال الرهيف»[2].

من كل هذا يتضح لنا أن استخراج مكنونات الألفاظ وإيحاءاتها لا يكون بالتتبع للمفردات الشاردة أو التركيبات الغريبة، ولكن الأمر يتوقف على مدى تأثير هذه المفردات على متلقيها بما توحيه إليه من المشاعر، وأضرب لذلك مثلا بقول ناقد آخر على بساطة اللغة

(1) (السرياني الأخير)؛ مفتاح العماري. مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو 1992. ص: 66، 67.

(2) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ جميل حمادة. مجلة الفصول الأربعة العدد 75 / 1994. ص: 36.

وعفويتها وأن ذلك لم يحل بينها وبين إيحاءاتها حيث يقول هذا الناقد عن شعر أسماء الطرابلسي: «ثمة صدق وبساطة وعفوية في هذه الأضمومة من المشاعر، ولذلك تبدو (أسماء) متمكنة من القدرة على استخدام الكلمة الموحية المؤثرة المكثفة على رغم بساطتها وعفويتها.. وبأسلوب البرق تصنع قصيدة:

فوق ملعب الورق الأبيض

تركت قلمي يركض وعنانه على عنقه

وعندما توقف

كان وجهك يبتسم لي

الكلمة هنا لها مذاق خاص، ونبض متميز، ونسيج فريد، من الصعب أن تعثر على مثله»[1].

ولكن بأي مذاق قاس طعم الكلمة؟ وبم جس نبضها؟ إنه مقياس الناقد نفسه، بل إن هذه الجمل وهذه العبارات النقدية رؤية أي ناقد أن يطلقها على أي شعر كان، ولو لم يكن وراءه عظيم خطر.

وعلى مثل هذا النقد الكمي المجمل سار محمد مسعود جبران حين وصف قصيدة أحمد الفقيه حسن، التي رثى بها أحمد شوقي، والتي مطلعها:

دهـــي القـــريض ومـــات رب لوائـــه وانـــدك صرح الـــشعر بعـــد بنائـــه

بقوله: «لقد تظافرت المعاني والألفاظ في باب الرثاء بمستوى نفيس حشد فيه الشاعر إمكانياته التعبيرية حتى وصل بالكثير من قصائده إلى المستوى الذي نقرأه عند المبرزين من فحول الشعراء، فالألفاظ مختارة تناسب الأسى، والمعاني متفقة قـوية»(2)؛ فبالإضافة إلى كون هذا الكلام عاما ومجملا، فإنه في نقده أطلق كلمتي (حشد ومختارة) على الألفاظ مما يدل على التكلف والصنعة في شعر هذا الشاعر.

(1) (من مفكرة عاشقة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 16 ديسمبر 1981. ص: 104، 105.

(2) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص: 125.

والحق أن ألفاظ الشاعر قوية، تعكس حزن نفس أصابها الجزع على الفن وحامل لوائه، فهي موحية معبرة، وهذا شبيه بقول أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي:

كذا فليجعل الخطب وليفدح الأمر   فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

الذي عد من عيون الرثاء.

ومما يؤكد على أن بساطة اللغة لا تذهب بإيحاءاتها قول محمد الطاهر عن قصيدة بعنوان (بلاد تحبها وتزدريك) للشاعر عمر الكدي حيث يقول: «ويستوجب تصوير المشهد مكتملاً الإيحاءَ بلغة بسيطة تترك لمساتها الوادعة على الأحداث التي قبل أن تتم تهمس بها الذاكرة تواكب القصيدة:

أحب شبابك الضائعين
الواقفين أبدا عند مفترق الطرقات
الصاخبين، الضاجين، الضاحكين
الغاضبين دون سبب
المتبرمين بكل شيء
الذين يبيعونني خمر المساء
في الأزقة المظلمة
الذين يدخنون الحشيش
ويراقبون شوارعك من خلف النظارات القاتمة
وفي السيارات البطيئة المسالمة
شبابك المتشنجين المتزمتين
الذين يؤمنون بالعنز حين تطير
الذين ينخرهم الفراغ
وتطردهم شيخوخة مبكرة»[1].

فهذه القصيدة جميع مفرداتها وألفاظها متداولة، بعيدة عن العمق والغموض، بل تصل بعض جملها إلى السذاجة والسطحية، ولكن في مجملها توحي بصور تكون في متناول القارئ

---

(1) (شاعر وبلاد)؛ محمد الطاهر. مجلة لا العدد 34 السنة الثالثة أكتوبر 1993 ص: 49.

العادي، وتترك في نفسه أثرا لا يمكن تجاهله، مصورة له الأحداث والوقائع اليومية المعاشة، مبرزا إياها في صورة مقززة، تنفر من هذه العادات، وبهذا تصل إلى الهدف الأسمى للشعر وهو الدعوة إلى الحق والخير والجمال.

كما يرى العديد من النقاد أنه استخدم تراكيب جديدة للغة لتصوير بعض القضايا التي تهم الشعر والشاعر ومن ثم وصول هذه الصور إلى متلقيها والتأثير فيهم، نجد ذلك واضحا في قصيدة عمر الكدي - سالفة الذكر - التي يقول فيها:

أحب رجالك المرتبكين
في حضرة النساء السافرات
الذين تزوجوا كيفما اتفق
الذين يندبون في الحانات الغربية
أيامهم القاحلة
الذين يصطحبون زوجاتهم
في الكراسي الخلفية
ويصطحبون العاهرات
في الكراسي المجاورة.

حيث يرى الناقد من خلال هذا المقطع أن «ميزة الشاعر عمر الكدي أنه يملك لغة شعرية لكنها ليست قاحلة، فهو لايملك مفردات خارج التداول، ولا يلجأ إلى لزوم مالا يلزم في حشد العبارات الغامضة، بل يخلق من لغة عادية يتكلم بها كل الناس نصا قريبا من القلب، بالمشاركة الوجدانية التي تجعل كل ما تقع عليه العين داخل دائرة الضوء بعيدا عن الخفايا الخاصة والتحليق في الأجواء المستحيلة»[1].

إن الناقد استطاع أن يعرف سر تأثير هذه القصيدة، فاللغة متداولة، ولكنها ذات دلالات إيحائية مؤثرة، لأنه استطاع بهذه اللغة أن يصور الواقع بوجدانه صورا تجعل المتلقي متأثرا بهذه الأفكار؛ أو كهذا النقد الذي نجده عند مجاهد البوسيفي في نقده قصيدة للشاعر

(1) المرجع نفسه؛ ص: ن.

علي صدقي عبد القادر بقوله: «لنتأمل الشاهد التالي، ونلاحظ إلى أي حد تنجح اللغة في إيصال صورها دون تكلف:

رسم طفل بالفحم على الجدار
طيرا وقفصا
وسأل هل الحرية بالقفص؟
أو بالأفق؟
أجابت الأم: الحرية بالقفص بالقفص
أجابت همسا
كي لا يسمعها الموت المتربص بالباب
وقفلت ضلوع قفص صدر ابنها
ضلعا ضلعا
تحصنه بتعويذة
وسمكة
ونذر
وبخور
والموت بالباب
يغري طير الصدر بالحرية
لافتراسه
والحنظل كان رمانا
قبل أن يقتل.

نكتشف بعد النص أن صوره، حياته، خياله، همومه، صدقه، أشياء موجودة منذ وجود الإنسان الأول، لكن عدم خلق لغتها الخاصة بها حال دون اكتشافها قبل الآن، كان علينا أن ننتظر كل هذا الوقت قدوم علي صدقي عبد القادر ليقطف لنا هذه الثمرة الناضجة لنستمتع بها ونحس أن الحياة جديرة بأن تعاش»[1].

---

(1) (الاسم الحركي للوردة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو 1992 ص: 73.

فالناقد يرى أن اللغة التي استعملها لا غرابة فيها، بل الصور والخيال والهموم والحياة كلها مستمدة من واقع الحياة، فما دور الشاعر إذن؟ دوره أنه أضفي على هذه الصور والأخيلة تجربته الخاصة ولمسته الشعرية النافذة، حيث شكل اللغة في أطر لم تكن معهودة من قبل، مبرزا صورا وأفكارا مثيرة رغم وجودها وواقعيتها.

في حين أن العديد من النقاد قد ربط بين اللغة المستعملة والحالة النفسية للكاتب، فتزداد اللغة وضوحا كلما كانت حالته النفسية واضحة، وتزداد اللغة غموضا وضبابية كلما كان الواقع النفسي غامضا، نجد ذلك في نقد سالم العوكلي لقصيدة رؤى أحمد (الطريق) فعلى الرغم من «أن النص يحلق في فضاء لغوي محنط إلى حد ما، لا يشفع له سوى حالة الاستبطان التي تحاول أن تربطها الشاعرة مع قاموسها الضبابي.. وعبر تداعٍ متواتر نحو إضاءة متمردة تلامس القصيدة الواقع، فتخلق أرضية السقوط، وتعلن عن مكبوتها في لحظة سهو أو صحو:

فتشي عنه دهاليز الاقصاء

في زمن الصحون اللاقطة

والأوزون الحزين

والانقسامات

وشلل الطائرات

والطريق البري الطويل

فتشي عنه في ربوعك التي تجهلين

ثم لا تبرح أن تنتبه وتخفق بأجنحة اللغة لتحلق من جديد في عوالمها الغامضة بلغة تضيق وتتسع بقدر الواقع النفسي الذي يمسك بزمام النص حتى النهاية»[1].

ويطبق الناقد الأمر نفسه على قصيدة أخرى للشاعرة دلال المغربي بعنوان (مجموعة مقاطع) ويربطها بالحالة النفسية للشاعرة إذ «إن الليل مرادف في الذاكرة الحسية للوحدة المفضية إلى الوحشة يصبح هنا أقل وطأة من وحشة النهار، حيث الوحدة هنا حالة غربة داخل الإنسان رغم الضجيج المحاصرة به، وهكذا تتأرجح هذه الكلمات (المتوحشة) بين

(1) الحلم بين الانتظار والفعل؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 72، 73. ص: 148.

الوحدة والبرد، وتوهج اللحظة المنزوعة من الزمن المطلق (تفردت يالله أنا وحدي) إنها حالة وحدة تسمو بها إلى أحادية أو تفرد.. حيث التفرد عزلة نفسية، تلغي الآخرين كفعل وليس كوجود (يمر الناس وأنا وحدي)؛ في لغة سهلة ومفردات سائدة تسكب الشاعرة سحرها الشعري عبر بقية تأملية وبصرية، فتجعل هذا السائد (لمعة) شعرية تصعد إليها عبر مقاطع نثرية يكمن جمالها في أنها تخبئ لنا دهشة ما:

طرابلس لن أحبك
سأمزق صدرك بأظافري
أبصق على وجهك الصفيق
البرد يأكلني وأنت تسفحين شمك للغرباء»[1].

إن من النقاد من تجاوز الواقع النفسي في تقييمه للشعر - بما أبان من تأثير المفردات في ذهن المتلقي وبما قام به الشاعر من رصف غريب، وإعادة تركيب لمفردات اللغة اليومية- تجاوزه إلى لغة أدبية خالية من التعتيم والتعقيد مقارنة بأبيات القصيدة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان الأجدى به أن يتناول النص بالتحليل النفسي حتى يتعرف على سرّ هذا التركيب الغريب، إذ ليس المهم ما تظهره اللغة بقدر ما توحي به هذه اللغة، وما يستشف من خلالها.

كما فعل الناقد محي الدين محجوب في تحليله للوحة من اللوحات الشعرية، حيث يقول: «علي صدقي عبد القادر شاعر يقطف كلماته من عناقيد النار ليرسم لنا مواسم لا تشتعل خارج الماء:

منذ طفولتي والليل لونه أسود
يا ماء.. ما السبب؟

يتصاعد التكثيف اللغوي في قصائد الشاعر المبدع علي صدقي عبد القادر، وتختزل الرؤى في بوحه الرهيف الذي يحمل الجنون لانصهار الخصوبة في حضور أنوثة الكلمة»[2]؛

---

(1) المرجع نفسه؛ ص: 150.

(2) (الشاعر الذي يقودنا إلى الوهم)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو 1992. ص:76.

وكأني بالناقد هنا قد نسي دوره أو تناساه في تحليله لهذا العمل الأدبي، ألا يعد الناقد حلقة وصل بين العمل الأدبي والقارئ؟ أما أن يزيد الأمر تعقيدا وغموضا بإغراقه في ذاتيته فهذا ما لا يعد نقدا صحيحا، حيث أشار بدوي طبانة إلى هذه الذاتية بقوله: «وقد كانت غلبة الذاتية في النقد الأدبي المعاصر من جملة المعوّقات التي اعترضت طريق النقد الأدبي الخالص، وعطلت سيره في سبيل التجدد والتطور والنمو والاكتمال، وبتلك الذاتية لم يستطع النقد الأدبي إلى الآن أن يقيم صرح بنائه على أسس ثابتة جديرة بالاحترام بموضوعيتها، وبأصولها التي استنبطت من طبيعة الفن الأدبي، والتعرف على خصائصه ليتخذ منها النقاد معايير لوزن الأعمال الأدبية وكشف ما توفر لها من الخصائص الفنية التي ترفعها إلى درجة الأعمال الأدبية المجيدة، وترفع أصحابها إلى مرتبة الأدباء النابهين»[1].

ويزيد هذا الأمر توضيحا بقوله: «وربما كانت ذاتية المعاصرين أشد ضراوة من ذاتية القدماء، فكان ثناء وثناء، ولكنه ثناء على الأسماء لا على الأعمال، وكان قدح وإنكار ولكنه ينصب على الأشخاص أكثر مما يصيب الآثار، فكل ما صدر عن فلان أو فلان هو آية الفن في أروع صوره ومُثله، وما صدر عن غيرهما فقد كل صلة بهذا الفن... وكثير من نقادنا حينما يتناولون عملا أدبيا لا يخلصون الكلام له والبحث فيه بقدر ما يخلصون الحديث عن أنفسهم وعن عملهم وثقافتهم، فلا يتحدثون عنه إلا بمقدار ما تملي مشاعرهم وما يوجههم إليه عقلهم الباطن»[2].

وهذه الذاتية المغرقة هي التي حذت ببعض نقادنا إلى أن يحلل العمل الفني بلغة هي في أمس الحاجة إلى التحليل والتفسير من العمل الأدبي نفسه مبرزا بذلك ثقافته وقدرته على التعبير دون نظر إلى ما يتطلبه مقتضى الحال.

وهناك من حاول استخداما جديدا للغةٍ لا تخضع لنفسية الناقد خضوعا تاما ولا لنفسية المتلقي، إنما هي لغة مستمدة من الواقع الإنساني والكون المحيط به، فمثلا نجد ذلك عند الناقد نور الدين النمر في نقده لقصيدتي الشاعر محمد الفقيه صالح (جدلية البحر)و(رفرفة)

(1) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي؛ بدوي طبانة. طبعة 1985. دار الثقافة بيروت – لبنان. ص: 50.

(2) المرجع السابق؛ ص:457.

حيث يقول: «والأنثى/ الفراشة يصفها الشاعر في قصيدة (جدلية البحر) بأنها اشتعال في خيال البحر، وهي تطل من بين الأغصان، وتقذف عاشقها بنهار صاف في قصيدة (رفرفة):

حديقة صمتي تزهر حين تطل فراشة قلبي
من بين الأغصان، وتقذفني بنهار صاف
تطعمني بيديها الفستق
وتحاورني بأناملها الفصحى
أمشي في الطرقات إلى جانبها طفلا نمرا
حتى ألمس يدها
فيضج النعناع
ويشهق دغل

إن الشعر إذ يكتب ضجة النعناع، وشهقة الدغل، ودمع الفل – الطفل – ونبض الغابة، وعرى الحدائق، وجنون التراب، وتجاسر اللون في التفاحة، ورفيف أجنحة الطيور، وصرخة الأعشاب؛ فإنه بذلك يرسم معالم لغة كونية جديدة نتعلم من خلالها حب العالم ومديحه، فندخل جسدا وروحا في جوهر السعادة، ندخل في كون الكلام الذي يشيده شاعر بمفردات الإنساني والكوني، في إطار تلك الشاعرية الخصبة المتوترة (شاعرية الحميميات المركبة)»[1].

وفي المقابل نجد من النقاد من يسلك في نقده وجهة تأثرية، حيث يعبر عما يشعر به وما علق في ذهنه من آثار العمل الأدبي، والذي قد يتطابق في أحايين كثيرة مع وجهة نظر القارئ وتأثره، وذلك كما في نقد فاطمة نداف لقصيدة خالد زغبية (أغنيتان للحزن) التي كتبها عام 1967 والتي يقول فيها:

ما أقسى أن يصمت شاعر
في وطني.. أن يغفو حرف
أن تطوى كلمة
في الظلمة

---

(1) شاعرية الحميميات المركبة: قراءة في أشعار محمد الفقيه صالح؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد72، 73. ص:56، 57.

حيث تعقب الناقدة على هذا المقطع بقولها: «إنها لغة الثائر الذي يتململ تحت أثقال الهموم، فيسكب أحزانه في شكل قصيدة ذات إيقاع ملتهب»[1].

بينما نجد من النقاد من يكيل كلمات اللوم والنقد جزافا بخصوص استعمال مفردات لم يدرك ما توحي به، كالذي نجده في نقد لشعر إبراهيم الأسطى عمر، إذ يقول ناقده: «ولم يوفق شاعرنا في رسم الصورة التي يريدها بقوله:

وتواضـــــع في رفـــــــعة　　　شـــأن الأســـود مـــع الحـــريم

لأننا لم نستطع إدراك الصلة بين صدر البيت وعجزه، أو الصلة بين الأسود والحريم»[2] ومع ذلك فلو تريث الناقد في معنى هذا البيت، لوجد ضالته، إذ قد يكون المراد بالأسود الرجال الأبطال على سبيل الاستعارة التصريحية، فاعتزازهم بأنفسهم جعلهم لا يلقون بالاً لما تقوم به النسوة من أفعال، إذ عدم اكتراثهم بما يقمن به لا ينقص ذلك من رفعتهم ومكانتهم وبطولتهم، وعلى هذا يكون المراد تواضع الأسود مع ما تحميه من بقـــية أفراد القطيع، ولأن حريم الرجل ما يقاتل عنه ويحميه[3] وربما قصد الشاعر: وتواضع في رفعة مع الحريم شأن الأسود على التقديم والتأخير.

ومع ذلك فنجد لناقدنا إشارات لطيفة لبعض الأمور اللغوية الدقيقة الأخرى كقوله: «وقد يتقبل الذوق اللغوي وصفه الذكرى بأنها (شهيرة) ولكنه يتردد كثيرا أمام وصف الروح بأنها كبيرة، لأن هناك قرائن يقتضيها السياق لتحقق الانسجام في علامات الربط.. ففي قول الشاعر:

.... هـــل رأيـــت النـــار؟　　　لا هـــل يبـــصر الظلمـــة أعمـــى؟

لم يتحقق التناسب في التركيب الدلالي لأن السؤال إنكاري هنا، أي لا يرى الظلمة

---

(1) غدا سيقبل الربيع والمعاناة عند خالد زغبية؛ الأسبوع الثقافي العدد 215 / 23 يوليو 1976. ص: 17.

(2) القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر؛ محمد الدناع. مجلة الثقافة العربية العدد3/ 1991. ص:91.

(3) لسان العرب؛ لابن منظور، 12/ 125. مادة (ح. ر. م).

أعمى، وربما كان القصد لا يرى إلا الظلمة ليستقيم التأويل»[1]؛ والواقع أن تفسيره الاستفهام بأنه إنكاري أفضل، حيث يستنكر أن يبصر الظلمة أعمى، فمن باب أولى أن لا يرى النور، لأن الأعمى لا يتسنى له مشاهدة شيء ولو كان هذا الشيء هو الظلمة التي يعيش في كنفها.

ويقودنا ناقدنا بعد ذلك إلى ملاحظة أخرى لطيفة كسابقتها حيث يقول: «وملاحظة أخيرة في مجال التركيب اللغوي وهي إصرار شاعرنا على استعمال لفظ (الشذوذ) عند الحديث عن النفس:

.... حكـــم الشذوذ عناتها فتمردت

وكأنه أراد بهذا اللفظ وصفها بكل ما خالف المألوف من عادات وأعراف بمقاييس عصره ولا يقصد به أبعد من ذلك»[2]؛ وقد يكون ما ذكره الناقد هو ما عناه الشاعر بمقاييس عصره وعصرنا، فالشذوذ يقصد به: الخروج عن القاعدة والمألوف[3] وبه يتفق المعنى.

ويؤكد ناقدنا على هذا المعنى في نقد آخر له فيقول: «وقد يكون للشاعر مسلك يراه ولا نستطيع الوقوف عليه، فنعتبر ذلك جنوحا عن المألوف، ومثال ذلك عند إبراهيم الأسطى عمر وصفه البحر بأنه غاضب قعقاع في قوله:

دونـــــك البحــــــر هديــــــره غاضـــــــبا قعقـــــــــــاع

فـ (دونك) إذا اعتبرت اسم فعل طلبت شيئا يمكن أخذه فلا يستقيم المعنى بمجاورتها البحر، وتدخل هنا تحت باب ناقشه سيبويه في كتابه وهو (الاستقامة من الكلام والإحالة)؛ وكذلك نجد في وصفه البحر بأنه (غاضبا قعقاع) نوعًا من التعسف في توظيف الألفاظ، ندرك ذلك إذا ما قارنا هذا التركيب بقوله:

---

(1) (القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر)؛ محمد الدناع. مجلة الثقافة العربية، العدد: 3/ 1991. ص: 91.

(2) المرجع السابق؛ ص: ن.

(3) انظر المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 704.

فقصدت الشاطئ الهادي أناجيه بحالي»[1]

حاول الناقد هنا أن يدخل قول الشاعر (دونك البحر) في باب الاستقامة من الكلام والإحالة، وكان الأجدى بالناقد أن يذكر المعاني الأخرى غير التي ذكرها، إذ ليس بالضرورة أن تكون (دونك) هنا اسم فعل أمر بل تعد ظرف مكان، حيث إن (دون) الظرفية تختلف معانيها بحسب ما تضاف إليه، وعلى هذا تكون هنا بمعنى [أمامك][2]، أما ما عده الناقد نوعا من التعسف في توظيف الألفاظ في وصف البحر بأنه غاضب قعقاع[3]، فالغضب يراد به هيجان البحر واضطرابه، والقعقعة يراد بها ما يصدره من صوت كما تطلق على صوت الرعد لشدته كما لا يخفى.

وأما مقارنة هذا التركيب بالشاطئ الهادئ فلا يجوز ذلك، لأن لكل قصيدة صورة خاصة بها، وأمرًا مرادًا للتشبيه به، ففي التركيب الأول يريد من العصفور أن ينظر لما حوله، كلٌ يجسد كيانه، ويطلب منه أن ينظر إلى البحر وهو يزمجر مستمتعا بحريته، محافظا على كيانه، بينما التركيب الثاني كان في لحظة تأمل يناجي فيها الأمير.

ويعلق ناقد آخر على قول الشاعر محمد الفقيه صالح:

نموج معا في وطن الزرقة
حتى تسكر في قلبينا شمس العشق
وحين أفيق
أطوف حواليها بهتاف لا يفهمه أحد
عبر شفاف الفجر
أخرّ أمام فخامتها

---

(1) القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر؛ مجلة الثقافة العربية العدد: السابق. ص:90،91.

(2) انظر المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 548؛ وكذلك القاموس المحيط؛ 4/ 223. مادة (د.و.ن).

(3) إن التعسف الذي أشار إليه الناقد ربما يدخل في باب (ما يحتمل الشعر) حيث يقول سيبويه: «اعلم أنه يجوز في الشعر مالا يجوز في الكلام... ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه في غير موضعه، لأنه مستقيم ليس فيه نقض"؛ الكتاب؛ لسيبويه. تحقيق وشرح عبدالسلام هارون طبعة 1966. دار القلم القاهرة. 1/ 26،31.

منتشيا أرشف شهد عراقتها
وأصفي كبد الروح التعبى بأناقتها
أو أتوضأ من نبع الفيروز الدافيء
في عينيها الوادعتين
وأصرخ يا للهول.

بأنه «في آخر بيت حاول الشاعر بث موقف درامي يختم به قصيدته، جعله حادا عنيفا بحيث فاجأنا بقوة إيقاعه علينا، وهذا يعني نجاح الشاعر فنيا في الوقت الذي لم يوفق فيه بأداء المعنى بشكل دقيق، كان من الأفضل للشاعر استبدال الجملة الشعرية (يا للهول) لتتساوق مع الصورة الناضجة، والرؤيا الواضحة، والمعنى المطروح بالقول (يا للروعة) مثلا»[1].

إن الأمر لا يختلف كثيرا في وضع جملة يا للهول أو استبدالها بقول الناقد يا للروعة، لأن الجملتين تفيدان التعجب في الحالتين، ومصدر التعجب من اللام الواقعة بعد ياء النداء[2]، بل استخدام الشاعر جملة: (يا للهول) تفيد الزيادة في معنى التعجب بالنظر إلى الاستعمال، فعادة ما نستعيض عن الكلمة بضدها زيادة في التعجب، فحين يريد الشخص التعجب من أمر جميل يقول هذا شيء فظيع، في حين أن هذه اللفظة تعني الأمر الذي اشتدت شناعته[3].

ويقف علي المصراتي في دراسته لشعر أحمد الشارف عند قوله:

وكـــأن قعقعـــة الأسنة عنـــده نغمات عود أو نشيد غـــرام

فيقول: «وقد يجحفه التشبيه لتزاحم الصور لديه، وتعجله في التقاط الصورة، تلمس هذا عندما يشبه (قعقعة) الأسنة لدى الفارس العربي بأنها نغمات عود أو نشيد غرام، وكلمة قعقعة أغلب الظن أنها لا تليق بالأسلوب الشاعري، ولكن الشاعر رضي بها، لأن زحمة

---

(1) (محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر)؛ خليل حسونة. مجلة الفصول الأربعة، العدد: 80/ 1995، ص:38.

(2) انظر: المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 1302.

(3) المرجع نفسه؛ ص: 913.

التلوين لديه خيلت له أن ميدان الكر والغزو والسيف تلائمه القعقعة، وما أظنها إلا ثقيلة على الأذن هاتان القافان»[1].

ولكن هل للأسلوب الشاعري ألفاظ خاصة به؟ كل ما في الأمر أن الناقد ظن أن هذا التشبيه فيه بعض غرابة لعدم تداول الكلمة في الاستعمال بحيث يعدها الناقد غير فصيحة لا تؤدي الغرض الذي وضعت من أجله، والواقع أن هذه الكلمة فصيحة ومتداولة ويمكن فهم معناها دون الرجوع إلى معاجم اللغة، أما وجود هاتين القافين فيمكن سماع صوت الأسنة واصطكاكها من خلال مبنى الكلمة نفسها.

وممن سار هذا المسار الناقد عز الدين منصور في نقده قصيدة (حديث الهوى) للشاعر مصطفي بن زكري إذ «في هذه القصيدة جوانب هامة ترشدنا إلى أي مدى كان تطور الشعر عنده وإلى أي اتجاه كان اهتمامه، فمن تراكيبه قوله: اسقني بمدام، أدر ذكر قصة المستهام؛ فالفعل اسقني لا يتعدى بحرف الجر، والمدام هي الخمر، وإذا خرجت عن هذا المعنى إلى الكأس فماذا يسقيه الساقي؟ وكلمة أدر جاءت مناسبة للسقاية والكأس، ولكنها غير مناسبة لذكر قصة المستهام، إلا إذا كانوا يتداولونها فيما بينهم في مجلسهم اثنين اثنين، ولعله أراد بها (اذكر)، فالذكر هنا يروح الروح ويسري عنه»[2].

مما تقدم نلحظ أن هناك العديد من النقاد من ينظر إلى اللغة نظرة المتفرج المندهش والمعجب بما رأى، وربما وجد بعضهم تحليلا لمثل هذه الاستعمالات، بينما وجد آخرون العمل الأدبي وسيلة تعبير عن ثقافتهم، ونزعاتهم، وميولهم الخاصة، وأهوائهم الشخصية، في حين نجد فريقا آخر حاول الاعتدال وإن سار في اتجاه النقد التأثري، ولكنه على كل حال اتجاه له رواده ومريدوه.

---

(1) أحمد الشارف: دراسة وديوان؛ علي المصراتي. ص: 78.

(2) نظرات في شعر مصطفي بن زكري؛ عزالدين منصور. الطبعة الأولى 1984. مؤسسة المعارف. بيروت- لبنان. ص: 75.

3.1.3. استخدام اللهجة العامية والمفردات الأجنبية:

وهذا الجانب يعنى بالخروج على اللغة الفصحى وقواعدها وأصولها سواء أكان هذا الخروج تاما أم جزئيا، وإن كان النوع الأول موجودا في الشعر الشعبي، فإن الذي يعنينا هو الصنف الثاني حيث وجدنا النقاد يتتبعون المفردات الأجنبية والعامية المبثوثة في أشعار الفصحى، فأرجع بعضهم هذا الأمر إلى التندر والفكاهة في الوقت الذي رأى فيه بعضهم الآخر أنه تقريب للمعاني من فهم عامة الناس، كما أن هناك من يرى أن استعمال بعض هذه المفردات في موضعها أبلغ وتضفي معنى إضافيا، في حين يرى آخرون أن تفاديها ومجانبتها أفضل، كما سيتبين لنا من خلال تتبع ملاحظات النقاد وآرائهم.

وأبدأ هذا الجانب برأي طاهر عمران في استخدام الشاعر إبراهيم الهوني لبعض الألفاظ الإيطالية ويرى أن هذا ما أبعد شعره عن المستوى الفني الراقي حيث يقول: «وهناك من الشعراء الليبيين من ولع باستعمال الألفاظ الإيطالية في شعره كإبراهيم الهوني الذي نظم قصيدة في خمسة وعشرين بيتا حرص على أن تكون قافيتها من اللغة الإيطالية يقول:

لا تسألوني فإن الأمر كازينو ... والحال يدعو إلى أن نشرب الفينو

أما تروني أبكي من تصرفهم ... كما بكى عند فقد الأم بمبينو

لا تعجبنك من قوم ضخامتهم ... فالجسم ضخم وأما العقل بشينو

وهذه القصيدة لا يمكن أن نقول عنها إلا أنها لون من ألوان التلهي والتسلية وتزجية الوقت، الذي لا يمت إلى الفن الراقي بسبب ما»(1).

ويكتفي الناقد بالإشارة إلى استعمال الكلمات العامية دون ذكر تعليل لهذه الظاهرة فيقول: «كما أن منهم من حرص على استعمال الكلمات العامية الدارجة في بعض قصائده، وهذا كثير في ديوان أحمد رفيق المهدوي من مثل قوله:

دخن على نار الهمو ... م ولو بدخان (الجفارة)

ولع لنا (سيكارة) ... تطفي الحرارة بالحرارة

---

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص:191.

ومن هذا القبيل -رغم فصاحتها- قول الأسطى عمر في قصيدته (دفاع):

دبـــــر أمـــورك في لـــــطف وإينـــاس   واحكم فإنك (فوق العين والراس)»[1]

ويرى الرأي نفسه عبد المولى البغدادي في «وجود الألفاظ الإيطالية في شعره فليس لها ما ترمز إليه غير المزاح والمداعبة لتمكن روح الفكاهة في نفس الشاعر، ومن ذلك قول رفيق مداعبا بعض أصدقائه:

أنـــسيت حـــين وقـــــفت للمـــرآة تنظـــر باختيـــــال

وأتت لتسخر منك وهـــي تقول {بللينو نتشي مـالي} »[2]

كما يؤكد الناقد على هذه الظاهرة، ويرى أنها ليست للفكاهة والتندر فحسب، بل لغرض آخر إذ إنها تحمل دلالة أوضح فيقول: «وقد لاحظت أن رفيقا يعمد إلى استعمال بعض الألفاظ والصيغ العامية لا لغرض الفكاهة والتندر، وإنما لأنه وجد فيها دلالة أوضح، واتصالا أوثق بالمعنى المراد، كما جاء في قصيدته الساخرة التي يودع فيها إيطاليا، والتي يقول في مطلعها:

قد (انتلـف) الحـمار بـأم عمـرو   فـــلا رجعـــت ولا رجـــع الحـــمار

فلفظ (انتلف) معناه في الدارجة الليبية: ذهب غير مأسوف عليه، كما يفيد معنى الارتياح لانصراف المتحدث عنه، وهذا المفهوم لا يؤديه لفظ ذهب الوارد في أصل البيت المقتبس وهو:

إذا ذهـــب الحمار بـــــأم عمـرو   فلا رجعـــت ولا رجع الحمـــــار[3]

بينما نراه يرد على بعض الأدباء والنقاد الذين يرجعون الأمر إلى التأثر بالثقافة الإيطالية حيث يقول: «وقد ذهب بعض أدبائنا إلى أن (سبب) تفشي هذه الظاهرة في الشعر الليبي

---

(1) المصدر نفسه؛ ص:192.

(2) (نظرات في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 234.

(3) المصدر نفسه؛ ص:234.

بعامة، هو تأثر بعض شعرائنا بالألفاظ والأساليب الإيطالية، غير أني أستبعد أن يكون هذا الاقتباس اللفظي المجرد قد نشأ من جراء تأثر بالأدب أو الثقافة الإيطالية، بسبب مبدأ الرفض الصريح الذي قوبل به كل ما جاء على أيدي الإيطاليين من فكر وثقافة»[1].

ويعلق عمر الدسوقي على استخدام رفيق للألفاظ الأجنبية والعبارات العامية والأمثال الدارجة، بأن هذا الأمر سبب لتدني مستوى شعره ويرجعه إلى عدم تنقيحه لشعره، كما حاول إيجاد مبرر آخر لذلك فيقول: «ولعل المهدوي كان يكثر من الألفاظ العامية والأجنبية تظرفا لتمكن روح الفكاهة لديه...ولقد حاول المهدوي أن يأتي ببعض الفكاهات بلغة عربية سليمة فوفق أيما توفيق، ولقد كان في غنية عن هذه الأساليب العامية حتى يفهم شعره في سائر بلاد العروبة، وحتى يحافظ على مستواه المعهود»[2].

ولعل الناقد محق فيما ذهب إليه من عدم تنقيحه لشعره، الذي يعزى لقلة جلده وعدم صبره لا إلى عمق معانيه كما أشار لذلك خليفة التليسي بأنه «يرسل الشعر في عفوية، ولكنها ليست العفوية التي تأتي من خاطر ممتلئ بالتراث الشعري القديم وأساليبه الرصينة، إنما هي العفوية التي تدل على قلة جلد الشاعر وعدم صبره على الإجادة والتنقيح، وتوفير عناصر الأداء الجمالي لشعره، ومن الصعب أن نقتنع بأن المعنى قد طغى عليه، وأنه استهان في سبيله باللفظ فلم يكن المعنى نفسه بذلك العمق الذي يستغرق الجهد الذي كان يبذله في سبيل الصياغة، أو كان يحول بينه وبين المعاودة والتنقيح والتهذيب»[3].

كما يرى الناقد نفسه أن المناسبة تؤدي دورا كبيرا في هذا الأمر إذ «للمناسبة تأثيرها على هذا الشعر، ومن عيوب المناسبة أنها لا تتيح للشاعر فرصة الإجادة والإتقان، وإذا حاول الشاعر أن يخلص لشعره، ويتأنى في التعبير عن هذا الحدث فاتته المناسبة ولم يعد شعره ملائما لها، بل أصبح متأخرا عنها»[4].

---

(1) (نظرات في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 234.

(2) تصدير ديوان رفيق شاعر الوطنية؛ عمر الدسوقي. ص: 9.

(3) رفيق شاعر الوطن؛ خليفة التليسي. ص: 68.

(4) المصدر نفسه؛ ص: 69.

هذا إلى جانب الأسباب الأخرى التي ذكر الناقد أن من أبرزها «الظروف القلقة التي كان يعيشها، وعدم الاستقرار، ثم ضعف الحصيلة الثقافية، وتخلف البيئة من الناحية الأدبية مما عطل حركة النقد التي تدفع إلى الإبداع»[1].

لقد أحسن الناقد في تخريج هذه الظاهرة، واستطاع التدليل عليها من شعره، ولكن هل يكفي هذا أن يكون مسوغا لترك الفصحى والخروج عليها إلى اللهجات العامية؟ أليس في الفصحى التي وسعت كتاب الله ما يغني عن ذلك؟ إلا إذا أخذنا في الحسبان أن هذه اللهجة العامية تنحدر من أصول فصيحة، ففي المثال الذي ذكره الناقد نجد أن أصل الفعل (انتلف) يرجع إلى مادة تلف والتي تعني الفناء والهلاك، أو بمعنى الهدر[2]، وصيغ على وزن انفعل ليفيد سرعة حدوث الفعل ومطاوعته، وهنا يدل على تحقق الذهاب المؤكد والسريع مع كراهة العودة.

ومن هذا القبيل ما عابه ناقد آخر من استخدام الشاعر علي الرقيعي للألفاظ الفصحى أصلا، العامية استعمالا، حيث «يستعمل الشاعر في قصيدة (أحن إليك) فعل (تطيح) وهو مضارع فعل (طاح) أي: سقط إذ يقول:

كأن الذرى تطيح على كتفي لآل

ونراه يستعمل في قصيدة (أشواق صغيرة) فعل (خلّوه) بمعنى اتركوه:

هدهدوه بالحكايات وخلوه ينام

وفي قصيدة (أحن إليك) يستخدم فعل (يوشوش) في هذا المقطع:

يوشـــوش في أذنـــي عن ليـــال

إن علي الرقيعي إذ يستعيض عن(همس) بـ(وشوش) و(اتركوه) بـ(خلوه) و(تسقط) بـ(تطيح) وباستعماله للكلمات الفصيحة أصلا، العامية استعمالا وتداولا، فإنه يحاول أن يقرب أغنياته من وجدان الناس لتصبح الكلمة نورا ودفئا يلهب ومض الشوق ويسد الدرب في وجه الرياح الهمجية»[3].

---

(1) المصدر نفسه؛ ص: 70.

(2) انظر: المعجم العربي الحديث (لاروس) ص: 333. وكذلك القاموس المحيط؛ مادة (ت.ل.ف).

(3) (شاعر الأغنية)؛ نورالدين خليفة النمر. مجلة الفصول الأربعة. العدد 59 – الربيع 1992 ص:127.

وبالرغم من أن الناقد وجد مبررًا للشاعر في استعماله هذه الكلمات لقربها من وجدان الناس، فإنه ليس في هذه الاستعمالات ما يعيب طالما هي فصيحة، وفي استعمالها إحياء للغة ورفع من مستوى الناطقين بها حتى لا يخلق تلك الفجوة بين اللغة الفصحى واللغة المستعملة، بالرغم من أن هذا الأمر يعرف عند علماء البلاغة في فصاحة الكلمات بالألفاظ المبتذلة التي يجب أن يترفع عنها الأديب، وهذه قضية كثر الجدل فيها.

كما عاب ناقد آخر هذه الظاهرة في تعليقه على قصيدة (ليلة عيد المولد) للشاعر علي صدقي عبد القادر عند تعرضه للمقطع التالي:

كيف يأتي عيد ميلادك يا جدي: محمد

وابنتي لا توقد القنديل لك

وتغني:

(هو ذا القنديل، قنديل الرسول)

يقول: «ربما كان على الشاعر أن يترك الكلمات الفلكلورية على بساطتها، إن التزويق يجب ألا يدخل أحاسيسنا، والشاعر شاهد لعصره عليه أن يراعي ذلك»[1].

فالمراد بالفولكلور: «عادات شعب وتقاليده وحكاياته وأقواله المأثورة المحفوظة شفهيا»[2]، فأي تزويق دخل هذه الأسطر الشعرية؟ إن ما عرضه لا يتعدى الكلمات الفولكلورية - إن صح التعبير- التي يتغنى بها عادة في هذه المناسبة، إن هذه الأبيات تمتلئ عاطفة لعدم قدرته إدخال السرور على قلب ابنته في عيد ميلاد الرسول، فأي تزويق أو زخرف في هذا؟ إنها تدل على معاناة وصدق تجربة وعاطفة دينية متأججة.

ومع ذلك فقد وجد الاستعمال اللهجي للغة من يدافع عنه، ويبدي له المبررات، كما أشرت، وكما يقول ناقد آخر: «لقد آثر أحمد الفقيه حسن (الجد) زجل الموشحات لسهولته، وربما تعاطاه للتسرية العارضة، أو ليغنى به... وشبيه بذلك النصان في المواليا اللذان جنح

(1) والكلمة أطول عُمرًا؛ زياد علي. ص: 139.

(2) المورد (قاموس انجليزي _ عربي)؛ منير البعلبكي، طبعة 1967، ص: 360.

فيهما إلى الاستعمال اللهجي الموافق للظرف والتطريب»[1]؛ أفلا يمكن أن نصل إلى الظرف والتطريب إلا من خلال اللهجات العامية؟ ألم يصف ناقدنا نفسه موشحي مصطفي بن زكري بأنه استخدم فيهما: «الألفاظ العربية الصافية والوزن المطرب، والحفاظ على البنيوية التي حرص كبار الشعراء والوشاحين على مراعاتها»[2]، كما نلحظ أن ابن زكري قد فاق بموشحيه موشحات أحمد الفقيه حسن (الجد) وأديا دورهما كاملا من التسرية والتغني بهما، بالإضافة إلى الظرف والتطريب، ومع ذلك فليس فيهما ما يعيب.

أما ما قيل من أن شعراء الموشحات نصوا على أن الخرجة يجب أن تكون عامية، فهذا رأي لهم يجانب الصواب، ويرد على ذلك جودت الركابي بأن هذا الأمر قد أساء إلى اللغة العربية أولا، وانتشار مثل هذا الأمر يمكن أن يحدث في كل زمن وفي كل بقعة تضعف فيها السليقة العربية، ثانيا: كما أن الموشحات لم تهو إلى هذا الدرك من الضعف والبعد عن الأساليب الفصيحة إلا في عصور الانحطاط[3].

مما تقدم نلحظ أن لكل مذهب أنصاره ومعارضيه، ومهما كانت الأسباب والدوافع لاستخدام اللهجات العامية فهي أعذار واهية، وذرائع خاوية، لا تبرر استعمال العامية على حساب الفصحى، وهذه قضية كبيرة أثير حولها الكثير من الجدل لا يتسع المقام للخوض فيه.

2.3. جانب الأساليب والتراكيب:

1.2.3. الأساليب الخطابية والتقريرية:

هناك العديد من النقاد يعيبون على الشعراء استخدامهم الأساليب الخطابية والتقريرية مما يجعل أشعارهم تقترب من لغة النثر التي من أخص خصائصها هذا الأسلوب، ومن ثم نجد هذا الأمر واضحا جليا في نقد العديد منهم؛ فالناقد أحمد عطية يتحدث عن الشعر

(1) أحمد الفقيه حسن (الجد)؛ دراسة وتحقيق: محمد مسعود جبران. طبعة 1988. مطابع الثورة العربية ـ طرابلس. ص:70.

(2) المصدر نفسه؛ ص: ن.

(3) انظر: في الأدب الأندلسي؛ جودت الركابي الطبعة الثانية 1966 دار المعارف بمصر ص: 305، 306.

الليبي فيقول: « قدم الديوان الأول (رحلة الضياع) للشاعر الليبي علي الفزاني النموذج الجديد في الشعر الليبي للرفض الثوري، للتخلف والقهر السياسي والاجتماعي في المجتمع الليبي، وشاب قصائده الخطابية والصيغ المباشرة والسرد البطيء»[1].

هذا النقد وإن كان نقدا صحيحا إلا أنه في تعميمه الحكم على ديوان كامل دون تحديد لمواطن الخطابية والمباشرة فيه، أو سرد نماذج منه يجعله يبتعد عن النقد الموضوعي؛ كما أشار الناقد إلى السر الكامن وراء المباشرة والتقريرية، وهو أن قصائد الديوان تعبر عن موقف الرفض الثوري وترفض القهر والتخلف، وطبيعة الموضوع تقتضي هذا الانفعال الحاد؛ كما يتناول الناقد نفسه قصيدة أخرى وهي(أغنية لمرحلة قادمة) التي مطلعها:

ارحل.. أنا أقسمت بالشهداء

وبجيشنا المغدور في الصحراء

بضفافنا تلك التي أسلمتها

كهدية لعصابة اللؤماء

بقوله: «حقا إن القصيدة تقليدية وخطابية صارخة، ولكن من ذا الذي يكتم ألمه وحماسته في تلك المحنة الرهيبة»[2].

إن هذه القصيدة تقليدية وسطحية، أما خطابيتها ففرضتها طبيعة الموضوع وحماسته كما أشار الناقد.

بينما يعرض ناقد آخر للأسلوب الخطابي معللا لجوء الشاعر لمثل هذا الأسلوب بقوله عن ديوان (الحنين الظامىء) للشاعر علي الرقيعي وكان أسلوبه الخطابي يطغى «في بعض الأحيان على قصائده الوطنية نتيجة لانفعاله الشخصي، وعدم تمكنه في أحيان أخرى من الإلمام بالمشكلة إلماما فنيا، أو لعدم نضوج التجربة»[3]؛ وليت الأمر وقف عند القصائد

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ أحمد عطية. دار التضامن – بيروت. دار الكتاب العربي – طرابلس. ص:37.

(2) المصدر نفسه؛ ص: 40.

(3) مقدمة ديوان الحنين الظامئ؛ كامل المقهور. الطبعة الأولى 1979 الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان– طرابلس ص: 38.

الوطنية كما أشار الناقد، بل تجاوزها إلى القصائد العاطفية، مثل (وعد ورسالة) و(إلى نجوى) و(مناجاة) وغيرها.

وعن ديوان (زغاريد ومطر بالفجر) للشاعر علي صدقي عبد القادر نجد أمين مازن يحمل حملة كبيرة على الديوان ويقول: « أول ما يأخذه قارئ الديوان على الشاعر هو ضعف الرؤية الشعرية لدى الأستاذ علي صدقي، وسطحية النظرة التي ينظر بها إلى المواضيع التي اختارها لقصائده، إن مثل هذا المأخذ يبدو جليا في قصيدة (ليبيا والفجر الأخضر)، فعلى الرغم من خطورة الموضوع الذي اختاره الشاعر لهذه القصيدة وتداخله، واتساعه لعشرات الأفكار والقيم، فقد ظلت القصيدة ترزح تحت وطأة التقريرية الجافة، وتئن من السرد الممل، ولم يستطع الشاعر أن يغوص إلى أعماق التاريخ الليبي يستلهم من حوادثه، ولم يفلح في اختيار رمز يعبَر من خلاله»[1].

ولم يخرج في تعليله عن رأي سابقه حيث أرجعه إلى عدم تمكنه من الإلمام بالمشكلة أو لعدم نضوج التجربة، بل يؤيده في إرجاع التقريرية والخطابية للانفعال الشخصي والحماسة إذ يرى أن بإمكان الشاعر «أن يعمد إلى أسلوب القصة كما فعل رفيق في (غيث الصغير)، وبخاصة وأنه نحا ناحية الحكاية، أو ينهج نهج الرقيعي في قصيدة (الأرض) باختيار المونولوج الداخلي، ولكنه بات رهين التعميم وفقد بالتالي المنطلق الذي ينطلق منه، فضاعت القصيدة وراء الشطحات الحماسية والتهويمات العائمة»[2].

ومن النقاد من أرجع الخطابية والتقريرية إلى شعر المناسبات، حيث يصف فوزي البشتي شعر حسن السوسي بأن قصائد المناسبات تطغى عليه، وهي قصائد تكتب عادة في وصف المناسبة، ولا تحتاج إلى التفكير في إمكانية أن تكون قصيدة إحساس، ويعرض لقصيدة ألقيت في الاحتفال باختتام دورة تنشيطية تدريبية لمعلمي اللغة العربية صيف 1981:

مرحبـــا بالرجـــال بالـــسيدات   بالشبـــاب الوضـــيء بالآنســـات
بالوجـــوه التي تشـــع سنـــــاء   والقلـــوب الرحيمـــة الخيـــرات

(1) (رأي في ديوان زغاريد ومطر بالفجر)؛ أمين مازن. مجلة الرواد العدد 12 / ديسمبر 1966 ص:19.

(2) المرجع السابق؛ ص: ن.

بأن «روح الشعر تختفي تماما وتتحول القصيدة إلى منظومة مليئة بالهتاف والمباشرة والتقريرية وتحصيل الحاصل، ومثل هذه الصياغة الشكلية التي تلتزم الأداء اللفظي، الذي يقود إلى هذه الأجواء النثرية تصادفنا كثيرا في شعر حسن السوسي»[1].

وتعد التقريرية سببا في ضعف التعبيرات وسطحيتها، نجد ذلك في نقد محمد مسعود جبران لمنظومة ابن زكري إذ يقول: « كذلك تضعف تعبيراته - لنثريتها وتقريريتها - في قصيدة (أخلاقيات):

وظـــائف الإنـــسان في دنيـــاه	أن يعبــــــد الله وأن يخـــــشاه
وأن يكـــون راضـــيا بـــما قـــضى	ولم يكـــن لحكمــــه معترضــــا
واعلـــم بأن العلم نـــور وهـــدى	والجهـــل لا يأتـــي بخير أبـــدا»[2]

وتبرز لدى الشاعر خالد زغبية نزعة المباشرة التي تكون في بعض الأحيان أقرب إلى الخطابة منها إلى الشعر:

إليك يا بغداد
يا بلد الآساد
يا مربض الأحرار والثوار
يا معقل العروبة الكبير»[3].

يشير لذلك الناقد مفتاح الشريف في وصفه قصيدة (بئس المصير) للشاعر نفسه بالخطابية، إلا أنه يحاول أن ينحو بنقده منحى آخر ويرى أن الشاعر كان موفقا واضحا في هذا العرض «ولكن معاناته للتجربة -تلك المعاناة المغرقة- [جعلته][4] يغفل عن قيمة صريحة من قيم النضال فيصيب حقده الضرير الأعمى... جوانب هذا الواقع، وجعل القصيدة تكتسب

---

(1) (حسن السوسي: مكانه من الإعراب ضمن جملة الشعر الليبي الحديث)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 64-65 أغسطس، سبتمبر 1993. ص:225.

(2) مصطفي بن زكري في أطوار حياته؛ ص: 216.

(3) (غدا سيقبل الربيع والمعاناة عند خالد زغبية)؛ الأسبوع الثقافي العدد 215 / 23 يوليو1976. ص: 17.

(4) أضيفت للنص حتى يستقيم السياق.

هذا الطابع الخطابي المثير الذي قضى على فعالية النضال الواعي في سبيل غد أفضل ينعم فيه الشعب العربي بالرفاء والأمن والسلام»[1].

ومع ذلك فإننا نجد ردّا من الناقد إبراهيم زغبية، يدافع فيه دفاعا مستميتا عن النهج الذي سلكه الشاعر في القصيدة نفسها، ويقف بالمرصاد ضد من وصفها بالخطابية، ويقول: «ثم نأتي بعد ذلك إلى قول الناقد: (إن قصيدة بئس المصير بالرغم من أنها استوفت عناصرها الفنية إلا أن نهايتها كانت خطابية)، وهنا يقع الناقد المحترم في مأزق خطير، قد يودي بما تبقى لديه من مفهومات عن حقيقة الشعر، فمما لاشك فيه أن الشعر يعتمد على العاطفة، فالقصيدة التي لا تخاطب الوجدان ليست من الشعر في شيء، وهذه الخطابية التي يشير إليها الناقد هي تأكيد لهذه الحقيقة، فالشعر حينما يخاطب المنطق والذهن يصبح قضايا فلسفية جامدة، ومن ناحية أخرى فإن هذه الخطابية التي تعتمد على السخط والانتقام، إنما هي تعبير طبيعي لهؤلاء الكادحين الذين يتزاحمون حول الموائد بحثا عن بقايا سجار وبعض خبز لإسكات الجوع اللعين»[2].

والواقع أن هذا الناقد قد بنى رأيه على مقدمة باطلة فكانت النتيجة فساد هذا الرأي، وربما كان الدافع لذلك هو التعصب للشاعر ومجاملته وبخاصة وأنه قد يكون من ذوي قرابته لأنهما يحملان اللقب نفسه؛ وبغض النظر عن هذا وذاك فإن قوله: «الشعر يعتمد على العاطفة»، أمر صحيح لا مجال لإنكاره، وهي مقدمته الصغرى، وأما قوله: «فالقصيدة التي لا تخاطب الوجدان ليست من الشعر في شيء« وهي المقدمة الكبرى، فهذا موطن الخلاف، فمخاطبة الوجدان لا تكون عن طريق الأسلوب المباشر والخطابي، لأن هذا الأمر يبعده عن الشعر، ولكن مخاطبة الوجدان تكون بالإيحاء الشعري والتأثير في نفس المتلقي، ومن هنا كانت نتيجته غير صحيحة.

وأما الناحية الأخرى وهي التعبير عن السخط والانتقام، فهذا الرأي نفسه ما ذهب إليه الناقد مفتاح الشريف -سالف الذكر- بل إن النزعة الخطابية والتقريرية حدت بالناقد علي المصراتي أن يصف الشاعر أحمد قنابة بأنه نظّام، ولم يوله اهتماما كبيرا معللا ذلك بقوله: «ولم

---

(1) (خطوط لدراسة الشعر الليبي)؛ مفتاح السيد الشريف. مجلة الضياء العدد 6 السنة الأولى سبتمبر 1957. ص:30.

(2) (حول الندوة الأدبية)؛ إبراهيم زغبية. مجلة النور العدد 6 السنة الأولى نوفمبر 1957. ص: 22.

أهتم بأحمد قنابة لأن لي رأيا في شعره، فهو لا يصل في مستوى الشعر إلى مستوى إبراهيم الأسطى عمر ولا في مستوى مصطفي بن زكري ولا الشارف، إنه نظّام يشكر على موقفه الوطني أيام الإدارة البريطانية، أعني وقوفه مع المؤتمر الوطني، وكان -تقريبا- شاعر المؤتمر الوطني آنذاك، وشعره من الشعر الآني التحريضي مثل:

شتت الله شملهم شتتونا ....

هذا ليس بشعر، هذا أسلوب خطابي، لكن في تلك الآونة عندما تلقى هذه العبارة في الجماهير تكون كما تلقي عود ثقاب في الهشيم، هذا شعر تحريضي، وشعر طيب مباشر»[1].

في حين يرى خليفة التليسي أن سبب الخطابة والنثرية في الشعر الليبي مرجعها التأثر ببعض الشعراء العرب حيث يقول في دراسة له عن الشاعر أحمد رفيق وأسلوبه: «وليس من العجيب بعد ذلك أن نرى هذه القصيدة التي نظمها رفيق في درنة تسير على نفس النهج الذي رسمه الشاعر الزهاوي، هبوط في مستوى الصياغة إلى البساطة النثرية الواضحة، التي نكتشفها في كثير من قصائده التي كان يقرأها رفيق منشورة في مجلة الرسالة»[2].

بينما يرى محمد الدناع أن أساليب الخطاب والنداء في القصيدة تقتضيه الفكرة التي تقوم عليها وبالتالي يؤدي إلى الخطابية والمباشرة، ففي معرض حديثه عن التوافق التام بين القرائن المقالية والقرائن المقامية في شعر إبراهيم الأسطى عمر يرى أن الشاعر قد حافظ «على عناصر هذا التوافق في أغلب قصائده، ومن تلك القصائد: البلبل والوكر، العصفور السجين، الركب التائه، ويبدو أن الشاعر قد تنبه إلى هذا الربط، فاستخدم أسلوب الخطاب والنداء في(البلبل والوكر) لأنها قصيدة مبنية على الحوار المتخيل أداته طائر لا يسيّج الفضاء الفسيح أمامه، ولا توصد في وجهه أبواب الوطن الغالي، وخلق نوعا من المشاركة الوجدانية مع البلبل وقدمها في صورة فنية كساها الإبداع حسنا»[3].

ومع المسوغات التي ذكرت، فإن على الشاعر أن يتجنب هذا الأمر ليرتفع شعره عن

---

(1) من حوار مع علي مصطفي المصراتي. مجلة الفصول الأربعة العدد 58، النوار 1992. ص:31.

(2) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 53.

(3) (القيمة الوظيفية للكلمة في شعر إبراهيم الأسطى عمر)؛ مجلة الثقافة العربية العدد 3 1991.ص:88.

النثرية والمباشرة، نجد ذلك عند الناقد جميل حمادة في حديثه عن قصيدة(وصايا) للشاعر محمد الفقيه صالح حيث يقول: «إن قصيدة الفقيه صالح تعتبر بحق قصيدة ناضجة ومحرضة في آن، على الرغم من أنها اتخذت شكلا للوصايا حقا إلا أنك لا تشعر فيها ببروز لغة الوعظ المباشر، قد شابهت إلى حد ما لغة وصايا موسى والتوراة وبخاصة حين يقول الشاعر:

أنت إن لم تضيء

أنكرتك المواعيد

وانصرفت عنك أزهارها

فانتبه والوعد يفرد قدامك الأجنحة»[1].

صحيح أن القصيدة تحتوي على بعض الأساليب المباشرة والخطابية التي يتطلبها عنوان القصيدة ولكنها مع ذلك لم تثقل كاهل القصيدة، وعن قصيدة (رسالة سمراء) للشاعر علي الفزاني نجد ناقدًا آخر يسير في المسار نفسه حيث يقول: «يعطينا الشاعر أقوى الانطباعات من خلال مشاعره المعذبة بالغربة والظلام والرحلات المضجرة والحياة المليئة بالتفاهات.. أقول أقوى الانطباعات لأنه يبين لنا شاعرية صادق معذب في مجتمع التفاهة والغربة والظلام، دون أن يذكر كلمة واحدة مباشرة:

ما ألعن الأزمان

إذا غدا سآمة وغربة تمزق الوجدان

يا ولدي الإنسان

أنا سئمت هذه الأسفار

وهذه الشوارع المعتمة الأسوار

وهذه الحدائق التي ترضعها أنهار

وهذه الجبال والجليد من أنوفها ينهار

يا ولدي الإنسان

ما عاد في حدائقي سوى رسائل الأحزان»[2].

---

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص: 49، 50.

(2) في الأدب الليبي الحديث؛ أحمد عطية. ص:43، 44.

2.2.3. التكرار:

العديد من النقاد تنبهوا لظاهرة التكرار لدى الشعراء وعزوا ذلك إلى ضعف البناء الفني، أو إلى فتور العاطفة، أو محاكاة لأساليب القدماء، أو سطحية الأفكار، أو غير ذلك.. بينما أوجد بعض النقاد المبررات اللازمة في محاولة لإقناع القارئ بملابسات هذه الظاهرة.

وأذكر هنا بعض النماذج من الفريق الأول، حيث نلحظ جميل حمادة يشير لهذه الظاهرة في قصيدة الجيلاني طريبشان التي بعنوان(عن البرنامج اليومي) حين يقول الشاعر في نهاية المقطع الأول:

كنا خمسة لانرى من أمر الأرض سوى الصمت

وفي نهاية المقطع الثاني:

يبيع الصمت وأردية النسوة والعادات السمجـة

وفي نهاية المقطع الثالث:

وأكتب شعـــــــرا في (تواليــت) الصمـــــت

ويعقب الناقد على هذه الأبيات بقوله: «وفي اعتقادي لو أن الشاعر لم يكرر مفردة الصمت، وحاول استبدالها بمترادفات لها، لكان ذلك منح القصيدة جمالا وتأثيرا إضافيين، تشبعا بالمرارة من جراء كتابة الشعر في (ذروة الصمت)»[(1)].

ومع ذلك فاستخدامه للفظة ذاتها في جمل متنوعة، لا شك في أنه يدل على قدرة فائقة في استخدام المفردة بحيث تعطي معاني وإيحاءات مختلفة مما يضفي على النص جمالا فنيا رائعا.

في حين يتحدث الناقد محمد مسعود جبران عن الشاعر أحمد الفقيه حسن بأن له قصائد في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، تحتوي على ألفاظ معادة ومكررة، فيقول: «لا نجد

---

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75. ص: 45.

شاعرنا ينزع كما ينزع المادحون من أعلام مدرسته، الذين أظهروا مدائحهم في أثواب قشيبة من الحنين والشوق للذات الطاهرة، وأثر الدين بشموله في الحياة، أو التصوير الرائع لحالة نفسية تحمل على القول في ذلك، وهي وإن بدت فإنها تبدو خفية فاترة، إذ أن دأبه وديدنه أن يشير في كل قصيدة إلى الإرهاصات والشمائل، وإذا تخلص من ذلك فإنما يتخلص إلى معنى بعيد من الفخر والوطنية، ليعرج في النهاية غالبا وبصورة تكاد تكون هي الأخرى معادة بألفاظها على الدعاء والتضرع الذي يبدو وكأنه تكرار:

صــلى عليــه الله مــا هــب الــصبــا	وتـــرنمت بغنـــائها الـــورقاء
وعــلى الكــرام الآل والــصحب الآلي	قـــد كـــان مـــنهم للنبـــي وفـــاء

أو قوله في قصيدة أخرى:

صــلى عليــه الله مــا هــب الــصبــا	وتبــسم الــصبح المنــير وأشرقــا
وعــلى الكــرام الآل والــصحب الآلي	أبقوا لنـا الـذكر الجميـل منمقـا»[1]

ولكن أول ما يتبادر إلى الذهن، أن هذا الأمر الذي أشار إليه الناقد، لا يعد من قبيل التكرار، وإن وجد في أكثر من قصيدة للشاعر، بل ربما وجد عند شعراء آخرين معاصرين له، وقد أحسن باستخدامه كلمة (كأنه) حتى لا يقحم نفسه في أمر هو غير مقتنع به ومردود عليه، وكان الأولى بالناقد أن يتناول استخدام الشاعر لأساليب وتراكيب القدماء التي شاعت في عصور الانحطاط، وأي غرابة بين هذه الأساليب وبين ما استخدمه الشعراء في العصور المتأخرة عن العصر الجاهلي: من وقوف على الأطلال، ووصف للخمر، والتشبيب في مقدمات قصائدهم؟ إذ الأمر لا يتجاوز إطار التقليد والجري وراء معاني الأقدمين، مما أفقد شعره روح العصر وحرارة العاطفة.

بل هناك من النقاد من يشير إلى أمر يعد أكثر غرابة عند الشاعر نفسه حيث يقول: «ولم يكن الفقيه حسن يكتفي بالجري وراء القدماء ومحاكاتهم، بل كان يجري وراء نفسه أحيانا، فيكرر في قصائده لفظا حينا ولفظا ومعنى حينا آخر، ومن ذلك قوله في قصيدته (شكوى واستنهاض):

---

(1) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص: 112.

وأحـــر أشـــواقي إلى يـــوم أرى   للـــشرق فيـــه زعامـــة ومـــضاء

نجده يكرر ألفاظه ومعانيه هذه في بيت ثان من قصيدته (وطني):

وأحـــر أشـــواقي ليـــوم لم أزل   فيـــه أؤمـــل أن يكـــون العيـــدا»[1]

والواقع أن هذا لا يعد جريا وراء نفسه كما وصف الناقد، بل هو من قبيل تقليده للقدماء في استخدامهم للألفاظ والأساليب الدالة على التحسر والتفجع، فمن اللفظة الأولى يتبادر إلى الذهن قول المتنبي:

وأحـــر قلبـــاه ممـــن قـــلبه شبم   ومن بجسمي وحالي عنـــده سقـــم

وأما تكراره هذا فيدل على ولعه بهذا الاستخدام، كما يدل على أن الفكرة ملكت عليه زمام أمره، فيحاول التعبير عنها كلما سنحت له الفرصة.

وهناك من النقاد من يتناول التكرار على أساس أنه سطحية في الأفكار، وضعف في الصياغة، كهذا النقد الموجه إلى قصيدة (أبحث عن أنا) للشاعر علي صدقي عبد القادر حيث يقول عز الدين المناصرة: «في المقطع الثالث يقدم لنا الفراق والوداع وكأنهما نقيضان، فلا داعي إذن لتكرار كلمة الفراق بعد الوداع إلا للإيقاع، ويبلغ ضعف الصياغة في المقطع الأخير مداه، فينظم لنا أفكارًا سطحية حيث يكرر أن المطر لغسل الذنوب، وكان من الممكن أن يصوغ المقطع كله في سطر شعري واحد»[2].

ويمكن ملاحظة فتور العاطفة من خلال التكرار، كما جاء في نقد محمد وريث لقصيدة (مع غرة الشهر الهجري) للشاعر عبد ربه الغناي إذ يقول الناقد: «وبعد خمسة أبيات يكرر الشاعر كلمة (كأنك) في أول كل بيت من أبيات تسعة متوالية مشبها إطلالة العام الهجري بتشبيهات منعدمة الحرارة، مثل:

(كـــأن العـــام الهجـــري منـــارة   في كبـــد الـــسماء تبـــدد الأحـــلاك

---

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص:189.

(2) (قرأت العدد الماضي)؛ مجلة الثقافة العربية. العدد 8 السنة الأولى يونيو 1974. ص:118.

وكأنــه آمــال الــشجي تحقـــقت ....

.... كأنـه حبيبة تحـــن إذا جـــاء وتلثــم

كأنــه فـــي بصـــرنـــا وقلوبنـــا نشيـد به أعـــارنـــا تترنـــــم)»[1]

ومن هذا القبيل قول محمد مبارك سليم عن قصيدة خليفة التليسي (وقف عليها الحب) حيث يسوق هذا البيت من القصيدة:

وقف عليها الحب كرمـــى عينهـــا تحلو منازلـــة الخطوب حواســـرا

ويعقب عليه بأنه «من هذا البيت تنهال علينا الصور كما ينهمر المطر على الأرض القفر ابتداء باللازمة المتكررة (وقف عليها الحب) وانطلاقا إلى باقي كلمات البيت كلمة كلمة»[2]؛ إن ذكره التكرار هنا لا يتعدى تشبيهه له بالمطر في هطوله، وهذا غير صحيح، لأن ظاهرة التكرار في النقد الأدبي الحديث ظاهرة جيدة إذا حسن استخدامها، سواء أكان ذلك في حرف أو مقطع من خلاله يمكن التوصل به إلى نفسية منشئ النص، وما يجيش بها من قلق أو اضطراب أو انسجام أو غير ذلك.

كما أن وجودها في الشعر العربي القديم أفاد تلك المعاني النفسية كما في قصائد المهلهل التي يرثي بها أخاه كليبا؛ وكان الأولى بالناقد أن يتنبه لتكرار حرف الحاء في البيت المذكور وهو جزء من كلمة (حب) للتعبير عما تجيش به النفس من انفعال لهذه الكلمة ومن ثم تكرار هذا الحرف من حروفها.

وفي المقابل لهذا نجد فريقا آخر من النقاد يحاول إيجاد مبررات لمثل هذه الظاهرة، حيث أرجع أحدهم - ظاهرة التكرار لبعض المقاطع في القصائد التي ضمها ديوان (أشواق صغيرة) للشاعر علي الرقيعي- أرجعها إلى الخوف والقلق والاضطراب الذي يعانيه الشاعر من خلال التمدن والغربة والابتعاد عن الروح الشاعرية فمن «خلال قراءة متأنية نلاحظ تشكل الشاعرية باعتبارها هاجسا ملحا في ديوان (أشواق صغيرة)، إذ يتضخم عبر أغنيات الديوان خوف علي الرقيعي الشاعر المرهف الإحساس، وقلقه وهو يستشرف ملامح مستقبل

---

(1) (نقد قصائد العدد الماضي)؛ مجلة الرواد العدد 9 يوليو / أغسطس 1965.ص:72.

(2) (وقف عليها الحب)؛ محمد مبارك سليم.مجلة لا العدد 23 نوفمبر 1992.ص:51.

نفطي يتمدد بعنف وصلابة على امتداد حياة الناس البسطاء، مبعدا الروح الشاعري إلى غربة غير متناهية، مجهضا وجدانا مدينيا في طور التشكل والنضج، إن الهاجس الشاعري الذي يتغلغل في عمق الديوان تنبئ عنه تلك المقاطع التي تتكرر فيها كلمة الشاعرية بإلحاح يدعو إلى التأمل وإعمال الفكر، ففي قصيدة (أغنية حب إلى أصدقائي) نقرأ قوله: (للعيون الشاعرات الحيية) و(ظل العيون الشاعرية)، وفي قصيدة (إلى فتاة تونسية) نقرأ قوله: (القلوب الشاعرات)»[1].

ومن النقاد من حبذ اخلص من كل هذا، وأرجع الأمر إلى ثراء قاموس الشاعر اللغوي وامتلاكه زمام اللغة ومفرداتها، كما في نقد جميل حمادة لقصيدة (هذيان) للشاعر محمد الكيش الذي يعقب على هذه القصيدة بأن الشاعر في كل مقطع من نصه كان «يغير اسم الإله دون أن ينحرف عن المعنى الذي أراده الشاعر وهذه في حد ذاتها تؤكد ثراء في قاموس الشاعر المفرداتي ربما لم نكتشفه من قبل، فهذا الإله تارة هو إله الخوف، وتارة أخرى اسمه إله الفزع، وتارة ثالثة إله الليل والظلمة والعتمة... إلخ، لقد أفلت محمد في نصه من الوقوع تحت طائلة تكرار (اللازمة) الشعرية الحديثة التي قد تبرر له القصيدة نفسها ومضمونها، فلو فعل ذلك وكرر(إله الخوف) على سبيل المثال، أو كرر مقطعا في نهاية القصيدة أورده في بدايتها، فقد يكون الأمر عاديا، بل بالتأكيد سيكون كذلك ولن تفسر على أنها ضعف في البناء النصي على اعتبار أنها مدخل لموضوعه الأصلي»[2].

ومن التحليل الطريف لظاهرة التكرار ما تناوله نجم الدين الكيب في قصيدة (المرافعة) للشاعر عبداللطيف المسلاتي حيث يرى أن الجديد في هذه القصيدة هو «أن الشاعر قد ختمها بترديد (أحد - أحد - أحد) وهذه الخاتمة تقبل في تفسيرنا معنيين اثنين: الأول: يعني الإصرار على المبدأ، استعار له نص الكلمة (أحد) من فم المؤمنين الأول في الإسلام، الذين أبوا أن يصيخوا السمع لجلادي قريش، الذين يطلبون منهم الارتداد عن دين محمد، رافعين في وجوههم عصيهم الغليظة، أما المعنى الآخر لهذه الخاتمة فربما يقصد الشاعر أن الوطن العربي كتلة واحدة لا تتجزأ، أو لا تقبل التقسيم، وترديد كلمة (أحد) هنا هو من باب التأكيد

---

(1) (شاعر الأغنية)؛ نورالدين خليفة النمر. مجلة الفصول الأربعة العدد 59 الربيع 1992. ص: 124.

(2) (محمد الكيش: احتفاء بالمغامرة استحضار للأسطورة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 60 مايو1992. ص: 53.

على الوحدة برغم التجزئة والانقسام الواقعين بالفعل! والمعنى في كلتا الحالتين جميل ومبتكر:

رجما بالغيب أحيطك علما
من خافك لا تأمنه
لأنك واحد والله أحد...»[1].

ومع ذلك فليس هناك ما يمنع إرادة المعنيين معًا، لأن الوحدة التي نادى بها الشاعر ينبغي أن تقوم على أساس الإسلام، الذي يدعو إلى الوحدة ونبذ الفرقة قال تعالى: ﴿وأن هذه أمتكم أمة واحدة﴾[2] حيث أبرز هذا المعنى في القصيدة بقوله: (والله أحد) يبدأ الأمر بوحدانية الله ثم وحدة المسلمين فوحدة الوطن العربي الكبير.

إن الشعر الحديث قد يستغلق على القارئ العادي، ولكن بعد التمعن والتروي وربطه بعلاقات أخرى يظهر المراد منه، وهذا من عوامل خلوده وبقائه، يحمل إشعاعات وإيحاءات غير محددة الدلالة، يمكن للنقاد استخلاصها من خلال ثقافتهم الواسعة، واطلاعهم المستمر على أساليب الشعراء والتمرس بها، أما أن يصل بنا المطاف إلى هذه النهاية الأليمة وهي وسم الشعر الحديث بالغموض، يصدر هذا الحكم من ناقد، فهذا يدل على أحد أمرين لا ثالث لهما: إما أن هذا الكلام ليس شعرًا وإنما مجرد هذيان، أو أن الناقد لا يملك الأدوات والمناهج الكفيلة بتوضيح وتحليل مثل هذه النصوص.

3.2.3. السخرية[3]:

إن للسخرية أغراضا عديدة يعمد إليها الشعراء، ولكن هذه الأغراض أحيانا تكون واضحة لا لبس فيها ولا خفاء، بحيث لا يتعذر فهمها وتفسيرها ومعرفة المراد منها للقارئ

---

(1) جذور القومية العربية في الشعر الليبي المعاصر؛ نجم الدين الكيب. الطبعة الأولى1987. الدار العربية للكتاب ليبيا ـ تونس. ص:103،104.

(2) سورة المؤمنون؛ من الآية: 52.

(3) السخرية: الهزء والتهكم، وهي من الأساليب المستخدمة في الأدب العربي القديم والحديث على السواء، وقد اشتهر الجاحظ بهذا الأسلوب وبخاصة في كتابه البخلاء.

والناقد على السواء، وأحيانا يشوبها الغموض ولا يدرك كنهها إلا ذوو الخبرة من النقاد، وأيا ما كان الأمر، فإن أسلوب السخرية عندما يترفع به الشاعر عن القدح في أعراض الناس، ويتجاوزه إلى تقبيحَ بعض العادات السيئة أو الخصال الذميمة بغية تجنبها، أو مهاجمة المستعمر وتصوير جرائمه في أبشع صورة، فإنه في هذه الأحوال جميعها يكون قد آتى أكله من إيحاءات ودلالات وظلال وصور قد تعجز الأساليب الأخرى عنها.

وقد أحسن جميل حمادة في تناوله لقصيدة (تداخل) للشاعر فرج العشة حيث استطاع الولوج إلى أعماقها وتقديمها للقارئ بشكل مثير، ناهيك عن إثارتها وإيحاءاتها الخاصة، إذ يرى أن في هذه القصيدة مثلا «درجة هائلة من التهكم المرّ في حلق الشاعر، حيث جعل يصنع من المأساة مجالا للدعابة الدعائيـــة ذات السخرية المأساوية:

هدوء الآن، أبعدوا أطفالكم عن الشاشة
صـــــــبرا...
شاتـــــــيلا...
تعرض أطفــالها
بيان كان في السابعة
يتهجى مطلع الثامنة
عندما دخلوا المخيم
رســم زهرة برتقـــال
وسقط سهوا في الرحيـق
سقطت قنبلة في علبة الألوان
هدوء الآن.

إنه يصنع دعاية أو بيانا بلغة غاية في التهكم، برغم عدم قدرته على نسيان المأساة وتجاوزها ابتداء من (كان في السابعة/ عندما دخلوا المخيم/ سقط سهوا/ سقطت قنبلة في علبة الألوان) مرورا بـ(بين شفتي ونهدك مجزرة) هنا تعميق للمأساة وكأنها حالة مستحيلة، الانسجام غير ممكن، التوفيق مستحيل بين اللذة في مشاهدة النهد وبين المجزرة ومشاهدة القتل»[1].

---

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 74/ 1993. ص: 64، 65.

على هذا النمط، وعلى ضوء هذا النقد يجب أن تحلل الأعمال الساخرة خدمة لقضايا الوطن والإنسان.

ويشير الناقد عبد الجواد عباس إلى قضية وطنية ولكن دون تحليل كاف، من خلال حديثه عن الشاعر رجب الماجري وشاعريته فيقول: «وإذا كان في الأبيات السابقة قد أعلن عن تذمره[1] بطريق الرمز فإنه كثيرا ما يعلن عن ذلك التذمر عن طريق التصريح لا التلميح كقوله عن الانتخابات بأسلوب ساخر:

ســوق الــضمائر وهــي رائجــة	أثمانهــــا هبطـــت لــــدينار
والانتخــاب الحــر قـــــام عــلى	قــــدم وســاق بــين تجــار
إن لم تكــن كفئـــا فــلا حـــرج	وضـــع الجنيــه بكــف سمـــسار
فإذا بلغت (ألــف سنــت) محترمــا	فاحكم فأنت البائــع الشــاري[2]

وكان الأولى بالناقد في هذا المقام، أن يحلل ويبين زيف الانتخابات، من خلال هذه الأبيات، وأنها باتت عديمة الجدوى، إلا إذا رأى فيها توحي به ما لا يحتاج إلى توضيح ومزيد بيان.

بينما أبدع الناقد خليل أحمد خليل في تقديمه لأبيات للشاعر حسن السوسي من قصيدة له بعنوان (الذهب) التي وردت في ديوانه (نماذج)، فبالرغم من أن القضية التي عالجها في هذه الأبيات ليست ذات أهمية كبرى، لا يرى فيها الكثيرون ما يدعو إلى الاستغراب أو ما يدعو لمحاربتها، إلا أن براعة الناقد حولت تلك القضية الخاصة إلى قضية عامة من خلال تصوير الشاعر لها، حيث يرى أن «أسلوب الشاعر في التهكم والفكاهة يقوم على تضخيم الحدث والمبالغة في وصفه، وفي وصف الأشخاص، وفكاهته هادفة في معظم الأحيان، ينبغي من خلالها تقبيح بعض العادات الاجتماعية الضارة، والأخلاق الذميمة كالتباهي في هذه الصورة التي رسمها بحذق ومهارة لصاحب السن الذهبي، الذي يريد إظهار تألقها في فمه:

---

(1) في الأصل (تضمره).

(2) (رجب الماجري: شاعرية ورأي)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 79/ 1995. ص: 157.

وهــو مــن أجــل أن نراهــا نــراه دائــم الــضحك، دائــم الهــذيان
فاغرا فاه، كاشـرا عـــن نيـــوب كنيـــوب الذئاب والجـــــرذان
مثل ذي الفالج الـذي مســـه الضـــــرّ فمالت عن وضعها الشفتان»[1]

ومن الهجاء اللاذع والسخرية المُرّة، ما نجده في شعر أحمد رفيق عن الفقهاء، حيث يشير طه الحاجري لهذه الظاهرة في شعر رفيق وأسلوبه الساخر بأنه «يتناول هؤلاء الفقهاء أو المتفاقهين بأسلوبه العابث الساخر وذلك في قصيدة بعث بها إلى الأستاذ محمد محمد بن عامر، وتعرض في سياقها لطائفة منهم كانت قد أثارت ضجة نقد وتحامل على كتاب له في الفقه عند إصداره فيقول:

مــنهم (فقيــه الــرز) مــا في عقلــه المنحـــوس إلا الكـــرش والمنفـــاح
أبـــدا تـــراه عـــلى الموائـــد حائـــما لـــــلازدراد كأنـــــه تمــــــســــــاح
والآخـــرون ومـــنهم الزمـــزاك والـــحـــبراك والـــشـــوماد والـــصياح
تبعـــوا الهـــوى فأضـــلهم ورماهمـــو بفـــضيحة إن الهـــوى فـــضـــاح

هؤلاء الذين صُوروا عند رفيق بهذه الصورة وساء رأيه فيهم على هذا النحو، وكان منهم عملاء للمستعمر في هذه المرحلة، يأتمرون بأمره ويزينون أفاعيله ويعملون لحسابه، وبذلك كانوا هدفا لشاعرية رفيق، فهاجمهم هجوما موجعا، بأسلوبه العابث وتصويره الساخر»[2].

بينما يرى خليفة التليسي أن رفيقا يستعمل في هجائه السياسي ألفاظا سوقية مبتذلة، لا تختلف عن الشتائم التي يتبادلها العامة في الأزقة والحانات، إذ ليس فيها صورة فنية، ومع ذلك فإن الناقد يستثني من ذلك أمورًا منها ما ذكره عن رفيق من أنه: «يبدع أحيانا إذا لجأ إلى أسلوب الوصف الكاريكاتيري[3]، كقوله يصف بطيخة وصفا هجائيا، ويحقق في وصفه لها غرضين من الهجاء: هجاء البطيخة، وهجاء العقلية الحاكمة؛ ولكنه لم يطل الوقوف عند هذا

---

(1) (قراءة في نماذج حسن السوسي)؛ مجلة الثقافة العربية العدد 2/ 1986. ص: 63.

(2) (رفيق في مراحل حياته الأولى)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 47.

(3) المراد به الوصف الساخر.

النوع من الوصف الكاريكاتيري بالرغم من أن مزاجه يميل به إلى الفكاهة والسخرية، ولو تبع هذه الطريقة لكان شعره الهجائي قد ارتفع إلى المستوى الفني»[1].

وبهذا نلحظ أن العديد من النقاد قد درسوا التراكيب والأساليب الهزلية الساخرة، وحاولوا أن يوضحوا جوانب السخرية، ويعطوا المبررات للشاعر في استخدامه لمثل هذه الأساليب.

4.2.3. ظاهرة الاستطراد[2]:

إن الاستطراد من الظواهر الأسلوبية التي اشتهر بها الأدب العربي شعره ونثره منذ القدم، إلا أن وجوده في النثر أكثر، وتعرض له النقاد القدامى والمحدثون بالدراسة والتمحيص، فطورًا يرون أنه عيب من عيوب الأديب، إذ يشتت ذهن القارئ ويذهب به بعيدا عن صلب الموضوع المراد دراسته، وطورًا يرون أنه دلالة على تمكن الأديب من ناصية اللغة، وأخذه بزمامها، وصدى لثقافته الواسعة، وهذا ما عليه أغلب النقاد والأدباء.

ومن هذا القبيل نقد سالم العوكلي لقصيدة (طريق) للشاعرة رؤى أحمد، في قوله: «الاستطراد الذي يلاحق الإغراء اللفظي، يفقد النص صوته المهموس المؤسس على واقع صاخب، حيث القاموس الهلامي[3] والمفردات الناشئة التي لا يوجد مبرر لدخولها إلى النص سوى أناقتها، يربكان المتلقي أمام فتوة اللغة»[4].

ومع ذلك فهو يحاول إيجاد مبرر لها في هذا الاستطراد إذ يرى أن هذا «الاستطراد بقدر ما هو مأخذ على القصيدة إلا أنه واقع أيضا يجسد الحالة التي انطلقت منها الشاعرة، حيث بمحاولتها كتابة نص يملك هذه الثروة اللفظية تعلن عن أنها جديرة بأن تختار هذا الطريق وبأنها قد تصل»[5].

---

(1) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 102.

(2) معنى الاستطراد: الانتقال من موضوع إلى آخر لأدنى ملابسة بينهما؛ انظر: المعجم العربي الحديث لاروس ص: 83.

(3) كتل هلامية لا شكل لها. انظر المرجع السابق ص: 1255.

(4) (الحلم بين الانتظار والفعل)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 72، 73. ص: 149.

(5) المرجع نفسه. ص: ن.

ثم نجد الناقد نفسه غير مقتنع بهذا المبرر فيتردد في حكمه السابق ويحاول أن يستدركه بقوله: «ولكن في قصيدةٍ تملك هذه الكثافة من الصور الحسية والبصرية، وتملك هذا الإيقاع المتصاعد، يصبح هذا الاقتحام النرجسي لِلُغَة زائدة إسرافًا في تأنيفة قصيدةٍ تحللُ ببساطةِ الانسياب جمالَها وعمقها بإبراز وجهها الطبيعي، والتّخلص من المكياج اللفظي مثل: (مياه النبالة والاستحقاق) و(مجمع التوازن) و(انهيال اللحظة الموقوتة)...إلخ»[1].

(1) (الحلم بين الانتظار والفعل)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 72، 73. ص: 149.

4ـ الاتجاه الفني

1.4. الصورة الشعرية

تؤدي الصورة الشعرية دورًا رئيسا في الشعر «والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحسن الغفل، وبخاصة الصور القوية، إنها تتولد من تقريب الشاعر -تقريبا تلقائيا- بين حقيقتين جد متباعدتين، يقف عليهما بفكره وخياله.

فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية وتستحسنها، فإن هذه الصور لا قيمة شعورية لها، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحسرت في نطاق الحواس»[1].

وقد قسم جل النقاد والدارسين الصورة الشعرية إلى قسمين: صورة جزئية (فرعية)، وصورة كلية (محورية). ومع ذلك فالعلاقة بين الصورتين واضحة وقوية إذ إن «الصورة الجزئية في الأدب تؤلف وحدة هي الصورة الكلية، وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة في الفن، لأنها لا وجود لها في مجموعها في الطبيعة، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هي»[2]، كما أنها تساعد على إيضاح الصورة الكلية المحورية، بحيث تتكاثف لضمان الوحدة الفنية أو العضوية في القصيدة[3]، وما الصورة الشعرية في معناها الجزئي والكلي إلا وسيلة فنية جوهرية لنقل التجربة الشعرية نقلا صادقا فنيا وواقعيا.

وقبل أن أخوض في بيان كيفية تناول النقاد للصورة الشعرية بقسميها، ينبغي أن أعرض

---

(1) النقد الأدبي الحديث؛ محمد غنيمي هلال. ص: 424.

(2) المرجع نفسه؛ ص: 440.

(3) الصورة الشعرية، ساسين عساف، دار مارون عبود، 1985، ص: 73.

للمؤثرات في الصورة إذ إنها تجربة نفسية يعيشها المرء، وتكشف عن باطنه الخبيء[1] لذا ينبغي أن تشتمل الصور الشعرية على «مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرهما، دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنا»[2].

ولقد درج العديد من النقاد إلى بيان أسباب ضعف بعض الصور الشعرية، ومنها ضعف اللغة من ذلك ما نجده عند طاهر عمران الذي يرى أن بعض الشعراء قد ظلت قصائدهم لا تحمل من روح المدرسة الشعرية المعاصرة إلا شكلها، ومحاولة تقليدها ومحاكاتها في صور باهتة فاترة، برغم روعة المناسبة التي يكتب عنها الشاعر، ثم يستدل على ذلك بقصيدة (وذهب تتار هذا العصر) للشاعر علي صدقي عبد القادر التي يقول فيها:

وجاء يوم الثورة العظيم
لم يبق صخر شامخ في وطني إلا وسار
في موكب الثوار
وصار (تاج الملك) مثل البيض مثل الخبز سلعة تباع
ويصرخ البائع (سعر التاج) سعر البيض خمسة قروش
وبالمساء بيعت البضائع المعروضة
لم يبق غير (التاج) مهملا على الطريق
ملقى مع الأوراق والأكياس والقشور.

ويعقب على هذا المقطع بقوله: «وبعد فأية صورة يقدمها لنا علي صدقي عبد القادر في سلة المهملات، فالشاعر يملك التجربة الشعرية الصادقة، ولكنه لم يستطع - رغم محاولته المخلصة - أن ينقلها إلينا بكل إيحاءاتها ودلالاتها بسبب تلك اللغة الضعيفة التي لا تصلح أن تكون لغة شعر جيد»[3].

(1) الخبيء: ما عمي من شيء ثم حوجي به.
(2) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 444.
(3) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 206، 207.

وهناك من أرجع ضعف الصورة الشعرية إلى السطحية والتقريرية، وهو أمين مازن الذي يرى «أن هذه النظرة الكسيحة -والتعبير هنا مجازي محض- جعلت الشاعر وهو على ما هو عليه من المعاداة للوجود الاستعماري طوال تاريخ ما قبل الثورة، لا يجد صورته العميقة في شعر علي صدقي فلا يجد في تصويره سوى الملابس القديمة والتصرفات الشخصية ليتخذ منها مآخذ على الوجود الأجنبي، وهكذا تضيع التجربة الشعرية في عوالم التسطيح والتبسيط، وتختفي أي رؤية يمكن النفاذ من خلالها إلى عالم ما:

في فجر يوم راقص الأضواء
قد خرج الجندي ذو القبعة السوداء
تجر ساقاه السراويل الكبيرة
رسمت فوق ظهره: القرصان لن يعود
علقت فوق صدره: لافتة الإجلاء
نقشت فوق عينه: ليبيا تواجه النار
مضى يجر قبره بلا رجوع
ويمضغ الكفن...»[1].

ومن هذا القبيل قول طاهر عمران عن قصيدة علي صدقي (أعداء الكلمة):

إنهم يخشون حتى الكلمة
ولها يبنون أسوارًا وسجنا
بيد معروقة مرتعشة
فاح منها عرق الإثم الكريه
عرق الجيل الذي في فمه ثدي الخطيئة
حملوا أشراكهم سَدُّوا الطريق
وعلى أكتافهم ليل مريع
وصليب وحبال
ورؤوس تتدلى بالحبال

(1) قراءات في الشعر المعاصر؛ أمين مازن. مجلة الفصول الأربعة. العدد 34. 9 / 1986 ص: 62.

إذ يقول: «وعلاوة على ما في هذه الأبيات من نثرية وتقريرية، فإن الشاعر لم ينجح في أن يصور لنا مرارة إحساسه الحقيقي بالجيل الذي تحدث عنه، بل قدمه في صورة فاترة باهتة مستهلكة»[1].

بينما يتحدث أمين مازن عن المقطع نفسه متجاوزا السطحية والتقريرية، إلى المفاجأة التي يرى أنها هي التي أضفت على هذه الصورة حيويتها وصدقها، إذ يقول: «حقا إن الشاعر يفلح في ملامسة بعض الأجواء الشعرية وهو يطرق بعض التجارب على نحو ما نرى في تصويره للواقع الذي ران على البلاد في فترة ما قبل الثورة بقليل، حتى إذا ما قدر لهذه الثورة أن تقوم كانت بمثابة المفاجأة التي كذبت الكثير من الحسابات، وخالفت الكثير من التوقعات، إنه يفلح في التعبير عن هذه النقلة الكبيرة وذلك من خلال الصورة الشعرية الصادقة»[2].

ولكلٍ وجهة !! حيث ينظر طاهر عمران إلى أن هذه الجمل والتراكيب البسيطة لا تواكب عظمة الحدث فطعن في هذه الصورة الشعرية، بينما يذهب أمين مازن إلى أن الشاعر يعد من أنصار السريالية».

وهناك من يرجع ضعف الصورة الشعرية إلى التقليد المشوه، من هؤلاء طاهر عمران في دراسته لشعر علي صدقي عبد القادر الذي يرى أن الأمر عنده لا يقتصر على ضعف الصياغة «وإنما يضاف إليه غرابة خياله، وهي غرابة تتمثل في تصيده صورًا غير مألوفة تنبو عن الذوق الفني، وتنأى عن واقع الصور الشعرية كما تتجلى في التراث القديم والمعاصر، وقد كان الشاعر - فيما نظن - يرهق نفسه في البحث عن هذه الصور وتعقبها ورسمها - بقريحة مكدودة مجهدة - دون أن يعطي لغته الشاعرة دفعا من الأصالة والتوتر، من ذلك قوله في قصيدته (أأعطيت أرضك شيئا؟) التي ألقاها في مؤتمر الأدباء العرب في القاهرة سنة 1968، يقول:

إذا أنت لم تعط أرضك

---

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 139، 140.

(2) قراءات في الشعر المعاصر؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 34. 9 / 1986 ص: 61.

رموشك خيمة
بحر الظهيرة
تظلل أبناء شعبك
فما أنت مني
إذا أنت لم تعط أرضك
شرايين قلبك
وتزجي على الكف مفتاح عمرك
فلست تحب بلادك
إذا أنت لم تبك حتى عظامك
وتفرح بكل دمائك
لأرضي، لأجلي، لأجلك
فلا تتكلم.

ففضلا عما في هذه الأبيات من مآخذ لغوية وأسلوبية، فإن الشاعر فشل في أن يبهرنا بصورته الشعرية التي أجهد نفسه في خلقها، فإذا هي ممسوخة مشوهة رغم روعة المعنى الذي قصرت أداة الشاعر على أن تقدمه لنا في صورة أفضل»[1].

وسار على هذا النهج أحمد الفيتوري في نقده لقصيدة (توجيهات القمر) للشاعر فرج العشة حيث «يبدو القول مرتكزا وتختفي الشعرية والقول يتمطى في صيغ مألوفة، ويكشف عن رؤية جاهزة:

لا يكفي أن نمد أيدينا متضرعين
إلى السماء يجب أن نقطف النجوم

وهذه القصيدة أكثر ولاء للتقليدي رغم أنف الأماني الطيبة، وبهذا الولاء تفقد حتى تقليديتها، إنه يستبدل القمر بالمصباح الكهربائي و(يغلي شعره من رواد الفضاء) ثم يقلب (فرويد) ليوقفه على قدميه، ويقدم البديل الدليل أصدق الأنبياء.

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 207، 208.

وفي الأخير لا تقول القصيدة أي قول حين يغيب الشعر، هكذا تبدو الفكرة الغائمة وراء سذاجة الصور، ويتمطى الكسل الشعري أمامنا بوضوح فتتجلى أحلام (الفرسان الثلاثة):

عصرنا قصر مأهول بالأشباح

حضارة الإعلان

طاحونة أضواء

شهرن الشعر الرديء

وافترضنا معركة».

ربما يكون الناقد على حق في نقده لتقليد الشاعر وبخاصة استبدال بعض الصور القديمة بأمور عصرية، فهذا سبب مباشر في إضعاف الصورة لديه، وكان بإمكانه تجنب مثل هذا الأمر لو استخدم صوره العصرية بعيدا عن التقليد والمحاكاة؛ ولكن الناقد جانب الصواب في نظرته إلى الفكرة الغائمة التي تبدو وراء الصور الساذجة، لأن السرياليين يعجبون «بالصور التي تدل على سذاجة كالطفولة الخالصة، لأنها تكشف برهة عن الفطرة التي تشف عن حالة لا شعورية أولية»[1]. هذه هي أهم المؤثرات الفنية في الصورة الشعرية، ومن ثم سأتناول الصورة الشعرية بقسميها: الجزئية والكلية.

1.1.4. الصورة الجزئية (الفرعية):

وتهدف الصورة الجزئية إلى أمرين[2]:

1.1.1.4. تصوير أمر واقعي والتركيز على جزء منه منفصلا عن بقية الأجزاء الأخرى، وذلك لغرض بيان ما في هذا الجزء من جمال أو قبح أو لزيادة الاهتمام به أو غير ذلك.

فمن هذا القبيل ما أورده زياد علي في معرض حديثه عن قصيدة (رؤيا) بديوان تذاكر الجحيم للشاعر محمد الشلطامي، التي يقول فيها:

---

(1) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 426.

(2) انظر: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر؛ د. عدنان قاسم. ص: 246.

وعينا من أحب ركام طين

حيث يقول الناقد: «الشلطامي يرى هذا الإنسان يعيش عدم وضوح الرؤية كان هذا بالأمس، وكان يعيش الشعور بالفراغ، لاشيء يملأ ما حوله حتى عالمه الشاعري مَعْدُومٌ مُصَادَرٌ حتى عالمه الحزين»[1]؛ فهذه صورة جزئية التقطها من الواقع الخارجي للتعبيرعن حالة الحزن والذهول التي يعانيها المحبون.

ويقول خليل أحمد خليل عن شعر حسن السوسي: «ولننظر إلى هذه الصورة الطريفة التي يرسمها لسمراء فاتنة:

حوريـــة ســـمراء في نظراتهـــا ... لـين الـضعيف وعـزة المتفـوق

خطرت وقد لعب الدلال بعطفها ... فكــأنها ســقيت بــماء الزئبــق

ولنلحظ المقابلة بين الضعف والتفوق وكيف أن الأول يغري والآخر يشمخ ويتدلل، ولنلاحظ كذلك ما يوحي به البيت الثاني من الحيوية والتموج والليونة»[2].

ومن تلك الصور الطريفة ما أشار له الناقد نفسه في شعر الشاعر حسن السوسي وهي أن «الشاعر لا يترك شيئا من مظاهر الحسن، ومقومات الوسامة دون أن يصفه، حتى الخال مثل قوله:

وقـد زاد في حـسن هـذا الحبيـ ... ـب خـال يلـوح عـلى أنفـه

كـــأني بـــه حـــارس ســـاهر ... عـلى الثغـر يمنـع مـن رشـفه

وقد استطاع بفنه الدقيق أن يركب من مكان الخال على الأنف وقربه من الثغر صورة لحارس يمنع من رشف شفة الحبيب؛ إن الشاعر الهائم حول منابع الجمال، ومسارح الإلهام والخيال، لا ينسى الحب ولا تفوته خاطرة من دقائقه البديعة:

---

(1) والكلمة أطول عمرا؛ زياد علي. ص: 92، 93.

(2) قراءة في نماذج حسن السوسي؛ خليل أحمد خليل. مجلة الثقافة العربية. العدد 2 / 1986. ص:61.

فكيـــف أطيـــق أن أنـــسى وقلبـــي قلـــب فنـــان»[1]

ومن الصور الجزئية وصف الربيع الذي استمد منه الشاعر صورا واقعية مزجها بأمور نفسية سيطرت على إحساسه ومشاعره، ما نجده في نقد فاطمة نداف لشعر خالد زغبية: «ونرى حذر الشاعر حين يريد أن يصور حقيقة الربيع الذي ملك عليه إحساسه في مفترق طريق وخوفه من الانطلاق في رحلته لشعوره بالعظمة في أعماقه أمام التفاهة التي تمارس الحياة الواقعية من خلالها:

في قلبي.. تنمو أدغال وحشية
يمرح فيها حزن داعر
يغتال الأشواق الحلوة
يحجب عنا الضوء الغامر
كالموج المهتاج الظافر

وهنا نلحظ أن الجوانب الذاتية قد عكست أبعادا اجتماعية حتى في الحالات التي يستند فيها الشاعر إلى أرضية ذاتية خالصة»[2]؛ فأين الربيع في هذا النص؟ فهذا المقطع يصف الوحشة والحزن والاغتيال والظلمة.

هذه الصور الجزئية عادة ما تكون جزءا من الصورة الكلية التي تمثلها القصيدة أو مجموعة المقاطع، يتضح ذلك في نقد عدنان يوسف سكيك لمقطع من (قصائد عن البذور والحب والحرية) من ديوان مواسم الفقدان للشاعر علي الفزاني الذي يقول فيه:

فقدت في عيونك الفقدان
كاذبة فهذه ليست بأزمن الأمان
هذي عصور محنة الإنسان... إلخ

ويعقب الناقد على هذه القصيدة بقوله: «فالصورة الشعرية للقصيدة ليست كما ترى في

(1) المرجع:ن، ص:ن.

(2) غدا سيقبل الربيع والمعاناة عند خالد زغبية؛ الأسبوع الثقافي العدد 215 23 يوليو 1976. ص: 17.

الوهلة الأولى، والنظرة السطحية ممزقة غامضة بلا إطار فني؛ فالقصيدة في حقيقة الأمر وحدة شعورية نفسية متكاملة مترابطة منسجمة، تبدأ بالمرارة والألم والرفض والتحدي، وتنتهي بالمحبة والألم والبعث العنيف الذي يحمل في طياته العواصف والرعود والردى»[1].

مثل هذا الإيحاء يؤكد عليه الناقد خليل حسونة بقوله: «في لوحة (زوبعة) يقول محمد الفقيه صالح:

حدقت هذا اليوم في المرآة
كانت المرآة زوبعة
وكان وجهي ضاحكا
أو باكيا
أو ضاحكا وباكيا معًا..

لا نستطيع أن نؤكد أو ندعي أن الشاعر لم يوفق في اختيار (الزوبعة) فعلا تغييريا، لأن التغيير الأشمل يكون كالسيل الجارف، والفعل الأقوى كالعاصفة مثلا، وما يغفر للشاعر هنا أن صورته جزئية (لوحة صغيرة موحية) تشكل مع لوحات أخرى في القصيدة الإيحاء الكلي بالفكرة والعاطفة الأشمل»[2].

ومن تلك الصور الجزئية الجميلة الموحية ما يراه أحد النقاد في نقده لشعر خديجة بسيكري وصورة القلق التي اكتنفت أحد المقاطع الشعرية، إذ يرى أن قلق الشاعرة هو «قلق من نوع مغاير، قلق المرأة العربية التي تنتظر فارسها، ولذلك هي (امرأة لكل الاحتمالات) إنها تكتب قصيدة قلق الانتظار، تلك المرأة التي تنتظر الفارس تسند خدها الشاحب على زجاج النافذة، الذي يتورد حين يراه (الزجاج) مقبلا، قصيدة خديجة بسيكري هي قصيدة محملة بالصور والحالات المتباينة للمرأة، صور للانتظار كما هي صور للشهوة تقول خديجة:

ومن طول ما انتظرته
مسندة إلى النافذة

---

(1) التمزق والتلاحم؛ عدنان سكيك. مجلة الفصول الأربعة العدد 9 / مارس 1980. ص: 109.

(2) محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر؛ خليل حسونة. مجلة الفصول الأربعة العدد 80 / 1995 ص: 37.

خدها الشاحب
تورد الزجاج لما رآه مقبلا.
هذه هي صورة انتظار الفارس البعيد»[1].

وعندما يبتعد الشاعر عن الخطابية والشعارات الصارخة ويلجأ إلى المناجاة والمونولوج الداخلي والصور الواقعية النابعة من مباشرة الواقع يكون شعره أقرب إلى الكمال الفني وإلى التأثير في المتلقي[2].

نجد هذا الأمر جليا في ديوان (قصائد مهاجرة) للشاعر علي الفزاني «فعندما يطالعنا محتجا هذه المرة برؤى الفقر والقهر في بلاده فإنما يقدمها لنا من خلال صور شعرية واقعية في تتابع جميل وإيقاع سريع، فالفقر نراه من خلال عيني طفل ذابلتين يأكل التراب، والقهر يأتينا من الأرق ودمار الروح، هذا كله وغيره يأتي من خلال قصيدته القصيرة (نزيف القلب):

بدماء القلب في ليل السهاد
وخيوط التبغ في وحدتنا عبر الليالي
ودمار الروح يا أختي على درب المحال
بنزيف القلب في ليل السهاد
سطريها في جدار الدهر ذكرى ستعاد
وإذا لاقاك طفل ذابل العينين يقتات رماد
فأقرني ملحمة الأحزان هذي
اقرئيها
فهي إرث السند باد»[3].

كما نجد شبيها بهذا ما أشار إليه الناقد محمد مسعود جبران في شعر أحمد الفقيه حسن (الجد) بقوله: «ومما يدل على التجارب العاطفية الحقيقية في شعر نسيبه الذي لا يخلو في

---

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص: 48.

(2) انظر: في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 42.

(3) المرجع السابق ص: 43.

مواضع من عنصر التجربة الشعرية، الأبيات التي يصف فيها فاتنه حينا أو وداعه وبعده حينا آخر، ويصور ما كان يلاقيه من لواعج وضنى، وهو ملمح يبعد عنها وعن النص... صفة (التلفيق) أو أنها مجرد لون من (اللهو الفني) فحسب، من ذلك قوله:

أرى التوديع قد أبدى أواري وأخفي وهو يبدي ما أواري
ألا أيها الوابور مهلا فسيرك لم يكن إلا بناري

وقوله:

لي في الفؤاد بقية خلفتها أودعتها يوم الرحيل مودعي
وأظنها لا بل يقينا إنها قلبي لأني لا أرى قلبي معي»[1]

2.1.1.4. نقل الواقع الخارجي كاملا بجميع أجزائه.

وفي هذا الجانب سلك كثير من الشعراء ومن ورائهم النقاد سلوكا متمايزا اعتمدوا فيه على ثقافتهم الشخصية وعلى البيئة الأدبية التي تأثروا بها، وإذا كان هناك من مأخذ يؤخذ على هؤلاء كلفهم بتشبيه المحسوسات بعضها ببعض والوقوف عند هذه الصور والتشبيهات الحسية الجامدة؛ من ذلك ما نجده في نقد محمد مسعود جبران للشاعر أحمد الفقيه حسن (الحفيد) إذ يرى أنه قد جارى «القدامى في المعاني والألفاظ وأخذ بمذهب بعض النقاد الذين لا يرون حرجا في تصوير المحسات بإبراز الخصائص الجسمانية للمرأة، فألفيناه يفعل في تصويره كما يفعل النحات أو الرسام في التجسيم بما يعمد إليه غالبا من الحديث بألفاظ حسية صارخة، فالمعشوقة التي يميل إليها ويعجب بحسنها:

لها مبسم زانه لؤلؤ ووجه له منظر باهر
وخصر خفي كعشاقها .... إلخ.

ومن روائع غزله تلك الحيرة بين غادتين فاتنتين أسرتا قلبه وتركتاه في حيرة وذهول:

(1) أحمد الفقيه حسن (الجد)؛ محمد مسعود جبران. ص: 66.

بـــين جنـــا ومرينـــا	صرت للحـــب رهينـــا
في هـــوى كلتـــيهما صر	ت لا شـــك سجينـــا
إن قلبـــي قـــد غـــدا مـــا بيـــ	ـــن هاتـــين طعينـــا

وهكذا نرى أن هذا الباب الغزلي بالرغم من أنه يمثل شعر صنعة ومحاكاة وتقليد، ولا يدل على عاطفة هوى عميقة، أو تجربة عاطفية صادقة، إلا أنه قد برز به شاعرنا كما برز البارودي بهذا اللون بما أشاعه فيه من وصف رقيق وتصوير راق للجمال الأخاذ الآسر»[1].

ومما يؤخذ على الناقد أنه قد أشار إلى الصنعة والمحاكاة والتقليد، ومع ذلك لم يتمكن من إخفاء إعجابه وتأثره بهذا النوع من التقليد، وأنه يسير على درب هؤلاء الشعراء نستشف ذلك من قوله: (ومن روائع غزله...).

ولم ير علي المصراتي بأسا في تقليد الشعراء للقدامى في استخدامهم لصور التشبيه والاستعارات الحسية وغيرها، ولم يعد ذلك نقصا في شاعرية الشاعر، وإنما الذي أعاره اهتمامه الصورة الجزئية الوحيدة التي خرجت عن نطاق التقليد ولامست الشعر الحديث في سياق حديثه عن مراثي الشاعر سليمان الباروني الذي يقول فيه: «من تفجعاته ما رثى به والد هذا القاضي قاسم القراري، وبدأ المرثية كالشعراء في بعض العصور، ناصحا مرشدا كأنه على منبر وعظ أو مجلس تذكر واعتبار:

قـــل لمـــن تـــاه دلالا وهـــوى	انتبه للمـوت واهجـر ذا الهـوى
فمنـــادى الحـــزن قـــد أزعجنـــا	وغراب البـين قـد هـدّ القـــوى
فـسكبت الـدمع ممزوجـا دمـــا	سـائلا مـن قطـره الـورد روى
قـــائلا مـــسترجعا واهـــاً علـــى	فقـد هـذا المنتحـى والمنـــتوى
كيف يهنا الـصبر يـا قـوم وقـد	غـار بركـان لـدر قـد حـــوى

وفي الشطرة الأخيرة نسأل: هل البركان يكون للدر؟ هذا من تزاحم الصور في نفس

---

(1) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص: 131 – 133.

الحزين الرائي.. أو هو من المبالغة التي لم تنضج في الصدور؟ فمن التصوير الشعري أن يكون الرجل بركانا مزلزلا، بركانا ملهبا جائشا.. أما بركان مليء درا وجواهر فأين هذا البركان؟ وفي أي جبل؟ وفي أي قارة؟ إلا قارة الشعراء»[1].

بينما يعترض خليفة التليسي على التقليد والاعتماد على التشبيهات العقيمة والأوصاف الجاهزة في نقده لبعض قصائد الشاعر أحمد رفيق المهدوي بقوله: «وهذه القصيدة التي نقدمها أكبر دليل على هذا النوع من الشعر الذي يعتمد على الأوصاف الجاهزة التي استهلكها الشعراء عبر التاريخ وتوارثوها شاعرًا عن شاعر، فالتشبيهات لا جديد فيها، والمعاني هي التي تتردد في الشعر العربي منذ عرفت القصيدة العربية مع فقر واضح للوجدانية العميقة والعاطفة الحارة:

سمحت بقلبي في هواك صبابة ... وهانت على النفس والنفس غالية
لحبك ما بين الجوانح لوعة ... تبيت لها كبدي من الوجد صالية

ومن هذا الطراز قصيدته التي يقول فيها:

ملك الهوى قلبي فطال عنائي ... وازداد إذ زاد الغرام شقائي
رفقا بقلب ليس في سودائه ... إلاك بين محبة ووفاء

... ولعل الشاعر لم يقع في تجربة حب عميقة، وهو على كل حال لا يبلغ شيئا في هذا المجال يرفعه إلى مقام المتقدمين عليه من الشعراء أو المعاصرين له، فليست له قصيدة واحدة تقف حتى في المستوى المتوسط من الشعر القديم أو الحديث، سواء في شكلها أو مضمونها»[2].

على هذا النهج سار طاهر عمران إذ يقول في رسالته: «الصورة والخيال الشعري: وهما من العناصر الفنية التي لم تتوافر إلا قليلا في الشعر الليبي الحديث، فكل ما يمكن أن نظفر به عند الشارف أو قنابة أو الفقيه حسن أو الهوني بعض الاستعارات الباهتة أوالتشبيهات

---

(1) لمحات أدبية عن ليبيا؛ علي مصطفي المصراتي. ص: 89، 90.

(2) رفيق شاعر الوطن؛ خليفة التليسي. ص: 91.

المبتذلة التي تخلو من الجدة والطرافة الفنية... ومن ألوان هذه الصناعة اللفظية ما جاء في قصيدة الهوني (مناجاة الحوت) التي يقول في مطلعها:

الصمت يؤلمنا والنطـق يـشقينا فلا تلومي -رعاك الله- باكينا»[1]

ولكن الذي يعيب هذا النقد بعده عن الأسلوب العلمي والموضوعية، إذ إن التعميم في الأحكام يجانب الصواب، فضلا عن ذلك أنه لم يستشهد لكل الشعراء الذين ذكرهم بقصائد، وإن فعل فلا أظنه يستقصي جميع أشعارهم حتى يحكم عليها بهذه الجرأة.

نجد مثل هذا التعميم في الأحكام عند ناقد آخر من خلال نقده الذي يقول فيه: «ويسير في هذا الاتجاه التقليدي في التعابير والصور الشاعر مصطفي بن زكري في مدائحه للسلطان العثماني عبد الحميد وغيره كقوله في مدح الشيخ الحبيب:

بروحي أعـنّ فاتر اللحـظ فتنـة رقيق المباني أزهر اللـون أغيـد

يعنفنـي فيـه العـذول بجهلـــه وهل يبصر الشمس المنيرة أرمد

وقد شهدت كـل الأنـام بأنـــه أغـــنّ وقلـــبي في هـواه مقيـد

كما شهدت لابـن الحبيـب بأنـه همام إليه المجـد يعـزى ويـسند

فابن زكري يقدم بين يدي مديحه لهذا الشيخ مجموعة أبيات الغزل متنكبا طريق الأقدمين مترسما نهجهم»[2].

فبالرغم من كل هذا يمكن أن نلتمس العذر لهؤلاء الشعراء في تقليدهم للأقدمين إذ يعد ذلك إسهاما منهم في إحياء التراث وبخاصة إذا علمنا أن بعضهم كابن زكري كان في عصر غلب عليه الجمود والانحطاط بالنسبة للفكر والأدب في هذا الجزء من الوطن العربي.

وممن درس الصورة الشعرية على أساس نقل الواقع الخارجي كاملا فرج الشلوي حيث يتضح ذلك في نقده لقصيدة (فراشة) من ديوان (نماذج) للشاعر حسن السوسي ويرى «في

---

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي الحديث؛ طاهر عمران. ص: 199.

(2) الغزل في الشعر الليبي؛ إبراهيم أبو النجا. مجلة الثقافة العربية العدد5 - السنة الثانية مايو 1975. ص:31.

البيت التاسع من قصيدة فراشة تناقضا في تركيبة الصور الشعرية، فهو يصف في بداية القصيدة هذه الفراشة الحسناء بصفات الوداعة والرقة، وإن استمدها رمزا لمحبوبته فهو يراها إذا مرت أزهر الدرب وتبرج الحسن الوسيم، ثم يأتي ليقول:

وتخطّـرت فإذا غصـو ن الأيك يعـروها الوجوم

إن الشكل العام للقصيدة -باستثناء هذا البيت- فيه تناسق جمالي، وفيه نغم رخيم، وخد الورد المحمر من الاستحياء، وحلم النجوم برونقها، كل هذه الصور الجميلة التي اشتملت عليها القصيدة، تدل على تمكن الشاعر من أدواته الشعرية واللغوية»[1].

ولكن بعد الرجوع إلى ديوان الشاعر لم أجد ذلك التناقض الذي أشار إليه، فالوجوم هو «السكوت عن الكلام من شدة الحزن أو الوجل»[2]، ولعل الشاعر أراد الأمرين معا، إذ إن هذه المحبوبة عندما تخطر أمام تلك الأيك مع ما تتمتع به غصون الأيك من جمال، فهي تؤخذ بجمال تلك المحبوبة وتذهل، مما شاهدت من حسن فاق حسنها.

ومن تلك الصور الجزئية أيضا قول أحد النقاد تعقيبا على مقطع للشاعر محمد المهدي:

وتمـردت نفـسي عـلى الأحـزان واشـتد الـصراع
مـاذا بقـي لي مـن مغـامرة؟ سـوى بقيـا شـراع
أكلت جوانبه صخـور الوهـم في لجـج الضيـاع

«فهذا المقطع في شعر محمد المهدي كتب بإخلاص، وحمل في كلماته صرخة داخلية عميقة، وهذه الصرخة ما هي إلا تعليق على ما حدث في الماضي، وقد نجح في رسم هذه الصورة في تجربته الذاتية التي تكره التزلف والتملق وتكره الضياع والتمزق... فهو شاعر يحمل قضية إنسانية مزودة بأفكار الرفض لهذا الواقع المتقلب المزاج، كما يحمل الرؤية الشعرية التقدمية الرافضة للفواصل والكلمات الرصاصية المهترئة المضمون»[3].

(1) قراءة في ديوان نماذج للشاعر حسن السوسي؛ فرج الشلوي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 64، 65 أغسطس / سبتمبر 1993. ص: 201، 202.

(2) معجم لاروس؛ ص: 1276.

(3) قراءات في الشعر الثوري؛ عبد الوهاب الحراري. ص: 109، 110.

ومن هذا القبيل قول محمد عفيفي: «فعلي صدقي في تصويره لوحة الشهيد الذي خرج من قبره يوم إعلان استقلال ليبيا وحريتها قد دلّ على وعي للفكرة واستشعر القوة والإيمان باسترداد الوطن، وبدت صورته الشعرية كلا ملتحم الأجزاء:

هـاهي قـد تـشقـقت الأر ... ض عن الراقد الـشهيد النجـيب

فـانظروه وقـد كـساه ابتـسام ... وعـلى وجهـه ضـماد الحـروب

وبـدا صـدره الممـزق بالبـارود ... يـضفي الجـلال عـبر الثقـوب

سال منه الـدم الطهوروقـد أنـ ... بت في الأرض زهـرة ذات طيـب

تلك زهرة الحرية اليوم تزكـو ... وبميلادها احتفي كل ليبي»[1]

كما يشير الناقد نفسه إلى أبيات الشاعر علي الرقيعي:

أخـي في دروب الكفـاح المريـر ... يناضـل في خنـدق المعركـة

تخـط الحـدود مع الثائريـن ... وكافح ولا ترهـب التهلكـة

فيقول: «ونلاحظ هنا -أي في الصورة والخيال- أن الجانب الفكري قد تضاءل، وتغلبت عليه الناحية العاطفية، وهي أدق في نقل التجربة، كما نلاحظ أن الخيال عرض الصورة مفسرة فأحسن تنسيقها، ولاءم بين صفاتها، وألف بين عناصرها، معتمدا على تكامل جوانب الصورة وتتابعها، وغاص في باطن الأشياء، ووصل إلى مكامن الحياة فيها، وجسمها وشخصها»[2].

بينما يشير أحمد عطية إلى الصورة الشعرية عند الشاعر نفسه، ويذكرها دون تفصيل، حيث يرى أنه «في 9 يونيو[3] 1967 يوم وقف إطلاق النار الفظيع، كتب الشاعر أروع قصائد الديوان [أسفار الحزن المضيئة] في صور متلاحقة سريعة كبانوراما ماثلة للحياة في ذلك اليوم الرهيب، ومع كل هذا فالشاعر لم يفقد اتزانه كما فعل غيره من الشعراء العرب، بل صمم على القتال، انظر إلى هذه الصورة الشعرية الجميلة والأليمة:

---

(1) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث؛ محمد الصادق عفيفي. ص: 480، 481.

(2) المرجع السابق ص: 486.

(3) في الأصل (ينيو).

ينهار سور بابل
ينشق بطن الأرض بالزلازل
تحترق البيوت والكروم والسنابل
يجتاحنا الطوفان والتتار والجحافل
تمطرنا السماء بالصخور والقنابل
تنهار فوق صدرنا دعائم المنازل
يعود (هتلر) المجنون صائل
لكنها.. تالله
إننا.. سنغتدي
نقاتل»[1].

في حين يرى فوزي البشتي أن الشاعر علي الرقيعي له ميزة حقيقية «تكمن في استطاعته تجاوز مرحلة التعبير عن الهيكل الخارجي للإنسان، ليستخدم أدواته الفنية في التعبير عن الإنسان من الداخل... ولهذا فإن الصورة التي يقدمها لنا (الرقيعي) تقدم لنا الإنسان كما هو وفي صورته الحقيقية، قويا، صلبا، متطلعا، ينبض بالحياة والتفتح والأمل، لأنها تنفذ إلى أعماقه وتكشف عن حقيقته:

فليدفن الموتى بلا كفن
فليس لنا دموع
عبثا لنذرفها على الدرب
خيالات الليالي
والحالمون
ما دام في أعماقنا للنور
للحب العظيم...»[2].

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ أحمد عطية. ص: 41، 42.

(2) الكلمة الشرارة؛ فوزي البشتي. ص: 110، 111.

كما أن هناك ملاحظات نقدية تتعلق بنقل الواقع الخارجي مع ما فيه من تقيد بالتشبيهات والاستعارات الحسية المبتذلة، كهذه الملاحظات التي أوردها محمد مسعود جبران عن الشاعر أحمد الفقيه حسن (الجد) «والشاعر في غمرة ذهوله لا يقف في تصوير هذه التجربة خلال قصيدته على بيان جامد، إنما تتداعى مشاعره المشبوبة وتتراسل مع وعيه، فيجمع عناصر تجربته من كلمات دالة، وتقسيمات متلاحقة منتظمة، يتابع بها تصوير المشهد المتحرك:

فتـــــانة فتـــــاكة قتـــــالة ... لكن تعيد الروح مـــن عطفاتهـــا

فإذا رنت شزرا إليـــك بعينهـــا ... فاحذر طعان الهدب من كسراتها[1]

وظاهر أن هذه الأبيات في الرومية الراقصة، استطاعت نقل تجربة ذاتية لسنا نشك في حدوثها في حياة هذا الشاعر، فهي كما ذكر الدكتور الحاجري، لا بل كما تؤكد كلمة هذا الأديب في الوثيقة (31) (وصف لبعض الراقصات الأوربيات في ملاهي طرابلس) وليست كما ذكر الدكتور الصيد أبوديب (صورة رسمها الشاعر من خلال إحدى زياراته لبعض البلدان الأجنبية والعربية ومشاهداته الخارجية) وهي تجربة شعرية حفيلة بالإيحاء والتصوير، ومن الغريب أن يرى الدكتور الحاجري فيها: أنها أبيات تمثل مجرد ضرب من(اللّهو الفني) وأن يرى فيها أيضا أنها (صورة ملفقة استمدت أجزاءها وأسلوب صياغتها من بعض صور الشعر في العصور المتأخرة).

ولا ننكر أن أحمد الفقيه حسن (الجد) نظم صورا حاكى فيها الأشكال والموضوعات التي راجت في العصور المتأخرة، وأنه مارس شيئا من اللهو الفني، الذي عده الدكتور طه الحاجري من (عبث المترفين)، ولكن وجود ملحظ من ذلك لا يحملنا على تعميم الحكم على سائر إنتاجه»[2].

ومن النقاد من يبرر وجود الإبداع والإحساس الفني الصادق في بعض الصور التقليدية كالذي أشار إليه طاهر عمران بقوله: «لا نعدم أن نجد في هذا الشعر التقليدي قليلا من القصائد التي تعكس إحساسا فنيا صادقا يحمل إلينا معاناة صاحبه للحدث الذي يقف عنده،

---

(1) يراجع النص في أعلام ليبيا للزاوي.

(2) أحمد الفقيه حسن (الجد) ص:65، 66. وانظر كذلك أحمد الفقيه حسن (الجد): دراسة في حياته وشاعريته للكاتب نفسه. مجلة كلية الدعوة الإسلامية. العدد الأول 1984، 1985. ص: 168، 169.

والذي حرك مشاعره وحمله على تسجيله، ومن هذا الشعر قصيدة للشاعر محمود عبد الحميد المنتصر بعنوان (ذكرى الشرق) يقول:

ضـلوع ولكـن للجحـيم مقابـــر	وعـــزم لأنـــواع الهمـــوم يـــصابـر
وروح فلا تدري أفي الغرب بعـضها	أم الكـل خفـــاق إلى الـشرق حـائر
ودهر يـــذود الـصبح عني كأنـه	يحـادر منـي في الـورى مـا يحــادر
وليل جـــرت في حافتيه مشاعـري	ففاضت بعيني الدموع المشاعـر[1]

والحق أن هذه القصيدة التي استشهد بها الناقد تعد محملة بالمعاني والصور الفنية؛ ففيم تكون العاطفة والمعاناة وصدق التجربة إذا لم تكن في الضلوع ومقابر الجحيم، والعزم المصابر لأنواع الهموم، وليس هما واحدا، وروح كلها للشرق، ودهر مخيم بكلكله وظلامه يمنع مجيء الصبح، وليل مليء بالهموم والمشاعر الحزينة أفاضت العينين دموعا.

ومن تلك الصور الموحية التي تجسد الواقع الخارجي كاملا ما ذكره عبد الوهاب الحراري عن قصيدة السور الكبير للشاعر خالد زغبية ويرى أن الشاعر يرسم «صورة فنية رائعة تتجلى فيها الحالة العسيرة وخطوط السواد حسب المعطيات السابقة، مكفنة بهذا الجانب الدموي الغريب الأطراف والخبايا وهول المأساة:

الليل والسور المنيع
في موطني يعلو، فيغتال الحياة
ليقيم أصناما عتاة
كاللعنة الحمقاء تلفظها الشفاه
ويشيع فينا الهول والرعب المشنة والفناء
ويبعثر الأشواق في كل اتجاه
الليل والسور الكبير
يعلو ليحجب عن براعمنا الضياء»[2].

---

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 200، 201.

(2) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 85، 86.

كذلك يشير الناقد نفسه إلى الصور المدهشة التي تحمل الوضوح وتصور الواقع في شعر عبد المجيد القمودي حيث يرى أنه تفرد «بميزة رسم الصورة المدهشة، التي تحمل الوضوح وسهولة التعبير، واستنباط ما يتغياه الشاعر من مقاطع، دونما جهد ومعاناة:

وإني لست أفعل ذا لأوطاني
ويؤسفني سماعي: يا أخي اعمل
هي الثورة
وهأنذا أسائلكم – ولن أخجل: لمن أعمل؟
لذاك السيد (الطاووس)
من يأكل.. ولا آكل
أجيبوني
لمن أعمل؟ لمن أعمل؟»[1].

2.1.4. الصورة الكلية المحورية

وفيها يقل الاهتمام بالصور الجزئية إلا بمقدار ما يتكون من هذه الصور الجزئية صورا كلية تحمل خواصَّ معينة، وتوحي بأحاسيس ومشاعر تؤثر في المتلقي، بنقلها تلك الأحاسيس والمشاعر التي بثها الشاعر في ثنايا القصيدة، وهذه الصور تعد قوام النقد الحديث، إذ ليس المقصود الصور في ذاتها، وإنما ما توحي به هذه الصور؛ ففي قصيدة (ليلة صيف) للشاعر علي صدقي عبد القادر التي يقول فيها:

أحلم كل ليلة – وعندما أنام–
بالليل يستحم في عناقيد الكروم
وفي مجرة النجوم
وفي وسادة الفتاة وهي تبتني القصور بالأحلام
وبالأشواق تبتني وتهدم القصور... إلخ.

يرى محمد وريث أن «هذه الأبيات تمثل مجتمعة مجموعة متناسقة من الكلمات المتداخلة

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 37، 38.

المرنة الرشيقة، أتى بها الشاعر بعد طول ترتيب، فضاع منه معنى الذي يعنيه من حلمه كل ليلة بالليل يستحم في عناقيد الكروم، ومجرة النجوم، ووسادة الفتاة وهي تبتني القصور وتهدمها إلى الصبح.. صور لنا الليل يستحم في ثلاثة أشياء متباعدة عن بعضها البعض، عناقيد كروم ترتفع عدة أمتار عن الأرض، ونجوم في أعالي السماء، ووسادة فتاة تبتني في أحلامها قصور أمانيها وآمالها وتهدمها، إلى جانب هذا كان عليه ألا يقلب الأمر، فيجعل النجوم تستحم في الليل، لأنها أجرام تتحرك وتنير ظلام الليل»[1].

والحق ما ساقه الناقد حيث ضاع المعنى من خلال تركيبه لهذه الصور المفككة والتشبيهات الغريبة التي تجعل القارئ في طلاسم ومعميات بدل أن ترشده إلى الصورة الكلية، والتي تنم عن فكر مشوش ومزاج متقلب.

بينما يحاول خليفة حسين مصطفي أن يدرس الصورة الشعرية عند علي صدقي عبد القادر دراسة نقدية حديثة دون أن يقف على صورة كلية محددة إذ يقول: «لقد عمل على تطوير تجربته الشعرية والانطلاق بها نحو آفاق أوسع ولكن دون أن يقطع صلته بالجذور، جاء بالصور المستمدة من الحياة العادية، وجلب إلى قصيدته ظل النخيل ورائحة الورد وألعاب الأطفال وإشراقة الشمس، والأغاني الشعبية، وصخب المدينة الكبير، ونراه يرتفع بهذه الصور إلى أسمى تجلياتها، احتفظ بطبيعة هذه الصور وجعلها في الوقت جزءا حيويا في جسم القصيدة.

لقد كان يملك الإحساس المرهف بروح العصر، وهي خصلة مهمة في التجديد والتألق الفني، ويمكن أخذها من ناحية أخرى على أنها سمة أساسية لدى الشعراء الكبار:

ويسألني الناس: هل لم تزل قطرة الماء طفلة؟
أما زالت الريح تطرق كل البيوت وتهرب؟
وأكتب فوق جدار الأزقة: بعض حروف الهجاء
وارسم بئرا وقفلا وأجنحة في السماء»[2].

---

(1) نقد قصائد العدد الماضي؛ مجلة الرواد العدد التاسع - يوليو / أغسطس 1965. ص: 65.

(2) حول التجربة الشعرية للشاعر علي صدقي عبدالقادر (الكلمات التي تضيء). مجلة الفصول الأربعة العدد 60 - مايو 1992. ص:115.

في ظلال الرومانسية الحالمة كتب الشاعر وحاول الناقد الوقوف على سر الجمال في هذه الصورة الشعرية، وكاد أن يدرك كنه الصورة الكلية ولكنه آثر أن يترك للقارئ هذا الأمر.

كما كتب الشاعر علي صدقي عبد القادر يعالج سر الحياة في صورة شعرية مركبة تحمل العديد من الصور الجزئية الموحية إذ يقول أحد النقاد: «وفي قصيدة (تغتسل الدنيا بقطرة) يطل عالم الـ (نحن) الذي يريد هو الآخر أن يطرح قضاياه وخطاياه أيضا، ويحاول أن يتخطى أسوار عجزه، ويعود إلى أصالته وبكارته:

وعلى نافذتي كأس من الفخار الأحمر
هو من طين بلادي
إنه من هذه النافذة الخضراء أكبر
وعلى حافة كأسي تغتسل
أمنا الدنيا بقطرة
كلها بقطرة.

أجل إن قطرة واحدة من النقاد ومن الحقيقة تعادل بحرا بكامله، وربما تساوي مطر السحاب بكامله، والشاعر هنا لا يتركنا نمسك بخيوط العالم الذي تكفيه قطرة واحدة حتى ينطلق بنا على حافة الكأس لكي تكتمل الصورة وتكتمل الألوان وتتناسق في اللوحة لكي يقودنا إلى تلك الكلمة السحرية، إلى الجهد الإنساني، إلى العمل المبدع الذي هو تلك القطرة التي أعطاها الشاعر للعالم، العمل المبدع الذي هو تلك القطرة مرة ثانية وقد تكون قطرة عرق من جبين فلاح:

وعلى الكأس مددت الخطو أمشي ألف عام
لأصل
وتراءى لي على مد البصر
بجوار الكأس فلاح وفلاحة
يزرعان القمح بالصبح[1]

---

(1) الإضافات والتصويب في النص من ديوان الشاعر.

وعصرا يحصدان
وعلى الشمس استراحا»[1].

وكذلك نجد عمر الكدي يطرق الصورة الكلية في مقطع آخر من القصيدة نفسها ولكن دون أن يربط بين صورها الجزئية فهو لا يتجاوز محاولة فك رموزها -كسابقه- في نقده الذي يقول فيه: «عندما يكون المتهم والمحامي وأربعة جدران صامتة، سرق لسانها منذ زمن بعيد يظهر المتهم كما هو، وليس دائما، كحزمة سكاكين مكسورة، ولكنه يظهر حينا كتضاريس جزيرة مهجورة، أو صدى لرعد بعيد، وبداخله طريقان متوازيان للعطش واللهفة؛ بهذه النظرة يكتب علي صدقي عبد القادر وبهذه الرؤية يعيش ويتوغل في الحياة والطبيعة بلغة حكيمة متأملة، وبصور مدهشة ونادرة، وكأنه يرفعها تميمة ضد الموت:

الليل يغربل الطرق قبيل الفجر
فيحتفظ بحفار القبور
والخنجر والأفعى
ويهرب، يهرب، يهرب
حتى سقط في البحر
لذلك صار البحر يغسل يديه
مدى الدهر
يغسل فذهبت الظلمة
وبقيت الزرقة.

هذه الصور الجميلة لا يكتبها إلا الأطفال، وهذا التأمل العميق لا يصدر إلا عن شيخ أنضجته نار الحياة»[2].

وإذا تتبعنا تناول مفتاح العماري الناقد لشعر علي صدقي عبد القادر وجدناه يحدد مساره السريالي دون أن يقف على صورة كلية محددة، فهو مهتم بكيفية تشكيل الشاعر أكثر

(1) لغة الاحتمالات الجديدة؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 45 أي النار 1991 ص: 86.
(2) شاعر العودة إلى الرحم. مجلة الفصول الأربعة. العدد السابق. ص:84.

من اهتمامه بإيحاءات الصورة الشعرية الكلية، وربما يكون منشأ هذا الاهتمام شاعرية الناقد، من ذلك قوله: «تبدو الصورة في شعره وللوهلة [الأولى] كلحظة عابرة، لا شيء فيها من المهارة والتعب.. فهو لا يحفر بقدر ما يفضي إلى رؤياه الخاصة لعالمه المتخيل فنيا، لحظة عابرة لكنها مدهشة في لملمة أثاثها، وعنيفة في التقاط تفاصيل مهملة، عادة ما تكون غاية في البداهة، لالتصاقها بحميمية الأشياء المتداولة، والحاجيات المستعملة في اليوم العادي صورة توثق لحظتها شعريا:

عندما يكون ظل الشجرة
على الأرض يلهو
يتسلل جذعها على أصابعه
ليضاجع الشمس
اخلطي أشياءك بي
لنقتسمها
لنأكلها معـاً.

في هذا المقطع ثمة علاقة متجانسة بين العاطفة والصورة الشعرية يتم فيها تفعيل المحسوس برؤيا تنتج ممارسة في القول وخارجة مرتبطة باستمرارية فعل الحياة وبقائها (اخلطي أشياءك بي) فعل أمر يدعو للتشارك في اللحظة المشتهاة، وهي في الوقت ذاته صورة افتراضية، تستحضر الغائب، أي أنها تجعل من غير المحسوس محسوسا، تصطاد المعنى بواسطة شبكة من المفردات الرمزية غير المباشرة في تصورها للعالم، هذا الاستخدام اللفظي لمفردات الصورة الشعرية هو ما يميز تجربة شاعرنا»[1].

كذلك نفي جميل حمادة أن يكون للصورة الجزئية معنى واحد وبه يتمكن من الوصول إلى الصورة الكلية، فعن قصيدة (أوتاد) للشاعر مفتاح العماري يقول: «أما الصور التي فقدت كل تأويل ممكن، وبقي المعنى في قلب الشاعر إلى حد كبير، فهي قوله مثلا (قامتان لمشية الفاكهة) فلم نستطع هنا أن نجزم بمعنى تأويل محتمل ممكن للصورة: هل يقصد

(1) السريالي الأخير. مجلة الفصول الأربعة. العدد السابق، ص: 69، 70.

الشاعر أن الحبيبة هي الفاكهة (افتراضا) التي تمشي على الأرض؟ هل هي فاكهة لها شكلان في مشيتها؟ أمغرورة هي وفاتنة مثلا؟ وهذا تأويل الممكن، ومع ذلك فإننا لا نريد أن نحتبس هذا المعنى المقنع ضمن تأويل أحادي، لأن القراءة النقدية -نقدا أو استماعا- لا تعني كتابة النص من جديد، بل تجعل النص يكتب نفسه، أو يكتب هذه المرة دون وساطة المؤلف (لأن المعنى عند القراءة احتمال أكثر من كونه ضرورة مؤكدة)»[1].

محمد حسين دعفوس يتناول قصيدة (قيامة الرمل) للشاعر مفتاح العماري أيضا فيقول: «التصوير الفني والجمالي، الذي يمنحنا الرغبة في الالتحام والوصال والمزج، يرسم الصورة في الذهن، وتجد نفسك محاصرًا من كل جهة، فهو ينقل التاريخ، والجغرافية، والتراث، والفروسية، وينتقل إلى الطهارة والعشق، ولكنه النقل السيمفوني إلى حد الإغراق والتمتع الدائم، مزج بين كل الأشياء في وقت واحد:

هذه مسافة المس
هنا خبأت اللغة أسرارها
وهنا كشفت اللغة أسرارها
وهنا قابل البحر شطآنه خلسة المحرمة
والماء إن تفجر لا يرد»[2].

بينما نراه في موضع آخر يضفي توضيحا آخر للصورة الكلية في القصيدة متناولاً المقطع التالي:

إذ تذهبين في الرمل
تكون العاصفة
إذ تسكنين الجوع
تكون القارعة
وما أدراك ما القارعة؟

يقول: «إن استثمار الماء والأرض يعني المعادلة القائمة على الحياة ليس لمجرد الإشباع

---

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 74 ديسمبر 1993. ص: 51.

(2) قيامة الرمل والشهوة المرموقة للتلقي. مجلة لا العدد 17 - 5/ 1992 ص:38.

فقط وليس لسد رمق الجوع وحده، ولكن ستكون القارعة، فلمن سيوجه سؤاله التالي: وما أدراك ما القارعة؟ إن هذا السؤال يوجهه لمن قال: [هذه امرأتك رميم] والقصد معروف، إنها لا حياة فيها، وهي لا تنجب، ولن تكون لها ذرية، وليس في إمكانها الإنبات، ولا تتوفر لها عناصر الحياة والبقاء.

إن هذا التصوير الجميل فيه دقة متناهية رغم التركيب الدرامي والحرارة التي تنقلنا في إيقاع بياني وموسيقي يجمع كل العناصر، واستدعاء كل الشخصيات على مسرح الأحداث دون أن تفقد القصيدة تلك الحرارة المتوهجة من التنامي المتصاعد والإثارة وبدون أن يختل توازن التصوير الموسيقي.

وتتصاعد النقاط في نمو وانحدار واتساع حتى لا تترك بصمات غريبة، إنها من القصائد الخالدة في شعر مفتاح العماري»[1].

ومن المحاولات النقدية للوصول إلى الصورة الكلية محاولة جميل حمادة عند تناوله لقصيدة (الوحل) لفرج العربي، يسير عبر دروبها محاولا الوصول إلى كنهها حيث يبدأ تحليله بتحوير للمثل العربي القديم مكره أخاك لا بطل بقوله:»(مرغم نهارك..لا بطل) كأن فرج العربي يريد أن يقول كذلك حين صرح:

والنهار مرغما

يعلق على شجر الحديقة

سترته

ويمضي

كأنه صورة للغروب: غروب آخر النهار، كان في العمل، ثم انتهى يومه، فراح يعلق ملابسه الرسمية على شجر الحديقة (الكونية) ومضى ربما للنوم وربما للسهر، نهار منتظم، هذا النهار الجميل الذي لا يفضل المغادرة، وربما للسهر وهو يستمتع برؤية العالم المسرور بضوئه، هذا النهار الذي يضطر في نهاية الأمر مكرها إلى أن يعلق على إحدى أشجار حديقته (الكونية) سترة (اليقظة) ويمضي.. لكي يأتي غدا في نهار جديد، هذه صورة رائعة في غرائبيتها ومقبولة

---

(1) قصيدة قيامة الرمل بين الملحمة والقصة. مجلة لا العدد19 السنة الثالثة 7/ 1992. ص:48.

في هذه الارتداءات اللفظية، أيضا لقد وفق الشاعر إلى حد بعيد في رسم هذه الصورة للتعاقب الزمني بين الليل والنهار.. بين النوم واليقظة»[1].

ومن خلال نقد قصيدة الوحل نفسها يحاول الناقد أن يبين ميزات الصورة الشعرية عند الشاعر الذي يرى أنه اعتمد «في قصائده كثيرا على اللون وعلى تضاد المفردة، بحيث شكل قاموسه الغرائبي- الذي شاءه أن يكون مختلفا عن غيره من معاجم أقرانه (الذي أعتقد أنه واع، بالرغم من أن هذا الوعي لم يخل بتفرد الصورة وامتلاكها لدهشة المتلقي) نقرأ:

وريش نوارس محترق
يسقط على ولد يبكي
يبكي......(بهذا الفراغ كأنه يمنح الطفل مزيدا من مساحة البكاء)
البكاء الحلو
كتفاحة فاسدة
كمشنقة تنصب صباحا
لعصافير من زجاج.

إن هذا المقطع الفجائعي الذي يدلل عليه القول الغائب بين السطور حين يقال: (شر البلية ما يضحك) أو أن نقول مثلا (أفجع الكوارث أكثرها إضحاكا) هو تماما ما تنم عنه هذه اللوحة مع الفارق الهائل في شعرية القول وفي القوة التعبيرية التي امتلكها النص بالصور الداعمة لهذه الصورة الكلية للطفل الذي يبكي»[2].

ويدلل الناقد على اعتماد الشاعر على اللون والتضاد بأسطر شعرية متنوعة من القصيدة، بقوله: «اعتمد كثيرا على اللون، فنرى أن الألوان على اختلافها تأخذ حيزا في نصه، وهذه المرة دون انتباه أو وعي متقصد، إلا بمقدار ما تخدم المفردة إبراز الصورة التي تشغل الشاعر أثناء ابتكار النص، ولكنها متغلغلة في ذاته، في حواره الداخلي المتضاد مع الأشياء الشاذة غير المألوفة، والتي هي واقع في مواجهة معها، فمثلا فيما يخص الألوان ومترادفاتها نقرأ:

---

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 74 / 1993. ص:53.

(2) المرجع السابق. ص:54.

أول الليل / أشد بياضا
مراودة الليل / جسد النهار
الخوف قطة زرقاء
الشمس كمصدر جامع للألوان
ثم: شجرة سوداء / والنفط (صورة أخرى للسواد)
ريش نوارس محترق (صورة ثالثة للسواد)
دماؤنا تهتز/ نيران الجسد (هنا استعارة للون في حالة اللون الأحمر والأسود)
الهشيم (الألوان مندمجة جميعا معاً)[1].

هذه الألوان والظلال التي أضفاها الشاعر على صوره الشعرية تعبر عن حالة نفسية ثائرة ممزوجة بألوان الدماء والثورة، وموشحة بالسواد.

وهناك من النقاد من يحاول أن يرشدنا إلى الصورة الكلية للأبيات من خلال تحليله للقصيدة، فنجد مثل ذلك في نقد خليل حسونة للوحة الشاعر محمد الفقيه صالح البكائية التي يقول فيها:

على صخور الوهم والنسيان
تكسرت أغنيتي
تناثرت
واستوحش الوجدان
فمن يا ترى يلمها
فجيعة
فجيعة
لكي يرى الإنسان.

فعن هذا المقطع من هذه القصيدة يقول الناقد: «في اللوحة السابقة: من يا ترى يلجم هذه الفجيعة؟! إذا حاولنا البحث عن إجابة سنلاحظ أن الصورة وضّحت لنا أن هناك

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 74 / 1993. ص:55.

حقيقة، وهناك رمزا، أما الحقيقة فهي الانتصار على الفجيعة، والرمز لهذه الصورة (تنبيه الإنسان لكي يرى) ولو بحضور الحافز والمثير الذي يقتل الأحزان والمواجع، فيضحك ويبكي بانتظار قدوم الزوبعة»[1].

وفي المقطع الآخر الذي يقول فيه:

ويلزمنا أن نزيح الستائر
ضاق المكان بنا
وتعنكب همّ الزوايا الرطب.

يحلل الناقد هذا المقطع بقوله: «الصورة هنا ليست معقدة، والقارئ يشارك الشاعر فيها بوطأة القضية التي يطرحها شاعرنا، والتي نستطيع الادعاء بأنها في المكان الأول عنده، إذ لعلها في المكانة الأولى إذ وضع في الحسبان موقفه الفكري، إنه ينذر ويبشر في آن، ينذر من كثرة المتسلقين والسارقين (ضاق المكان بنا/ وتعنكب هم الزوايا الرطب) فالتعنكب سكون، وانسحابه على الحركة سكون مريب، يحاصر الشاعر بالفجائع فتتغير الثوابت، وينتقل إليه الألم، إنه يتكلم ولكن بحزن، لأن الأهم في دعوته اعتماد الفاعل الجماعي الأقدر على تحقيق النجاح، (ويلزمنا أن نزيح الستائر) أيْ جزءًا من نظرية المعرفة وعلى طريقها، إذ من خلالها يتحدد عالم الشاعر الذاتي، ونقبله نحن طالما كان مقنعا، ويضيف شيئا إلى خبراتنا الحياتية»[2].

ومن القصائد التي تحمل صورًا كلية قصيدة (قناديل مطفأة) للشاعر علي الرقيعي التي يقول فيها:

يا كناري ما الذي تخصبه الأمطار في الأرض البوار
غير شوك العوسج الملعون في هذي القفار
ليت هذي الأعين العمياء تهفو
للنهار....إلخ[3].

فما رَأيُ النقاد في هذه الصورة يا ترى؟

---

(1) محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 80 / 1995. ص:36، 37.

(2) المرجع السابق، ص:38.

(3) ديوان أشواق صغيرة؛ ص:111.

يقول فوزي البشتي: «وإذا كانت الصورة عند علي الرقيعي تتخذ طابع الغموض في بعض الأحيان فإن هذا الغموض هو في حد ذاته تعبير عن أزمة معينة تفرض نفسها على الشاعر وتقوده في النهاية إلى الالتواء باللغة والخروج بالكلمة عن حدودها الضيقة، ليشحنها بمعان أكثر عمقا وأصالة، لكي تنجح في التعبير عن أعماقه التي تصطخب بآلاف المشاعر الغامضة»[1].

ونرى الناقد نفسه في موضع آخر يتحدث عن المقطع عينه ويخلط بين الصورة الكلية وصور التشبيه المباشرة، يقول: «الشعر قول، والقول لغة لا تتكامل دلالاتها إلا إذا توقفت أمام الواقع وحاولت التعبير عنه بالوسائل الممكنة أو المتوفرة المتاحة داخل هذا السرداب الخانق، والصورة التشبيهية المباشرة لا تستطيع سوى إقامة التوازيات والتقاط بعض التفاصيل: تفاصيل الراهن -اليومي المعاش- الآني، وتحاول -عوض التوقف عند لحظة واحدة لاكتشاف علاقاتها- أن تقول كل شيء دفعة واحدة»[2].

في حين نراه لا يحلل الصورة تحليلا عميقا عند تعرضه لمقطع شعري للشاعر محمد الشلطامي الذي يقول فيه:

... أتزهر أحزاننا والبذار
أسانا وإيمانا بالحياة
ومن ينقب الأرض ينداح فيها ويبني عليها
أهازيجنا واندحار الردى لأن الصدى... إلخ.

يتناول هذا المقطع بقوله: «إن استخدام الصورة المتناقضة في الشعر ليس جديدا.. إلا أن هذا الاستخدام ظل مقصورا على بناء الصورة نفسها لا على مجموع التجربة كما هو الحال عند (الشلطامي)، كما أن استخدام مثل هذه الصورة راح يتخذ صورًا متعددة في شعرنا الحديث... إلا أنها تكتسب قيمتها عنده من حيث أنها تظل هي الجدار العاطفي للتجربة، وتستقطب كل عواطف الشاعر وعناصر الصراع عموما»[3].

---

(1) الكلمة الشرارة؛ ص:105،106.

(2) القصيدة شرفة المستقبل؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 58 النوار 1992. ص:189.

(3) الكلمة الشرارة؛ ص: 134 ـ 135.

كما يعرض للتماسك العضوي للصور المتلاحقة، فعند تعرضه لمقطع من قصيدة (الانكسار) للشاعر محمد الكيش، الذي يقول فيه:

ليس من شجر في هذا البراح

يسند الظهر

ليس من ظل في وهدة الفقد تتفيأ

إلى قولـه:

أي فرح يهطل من جنوننا

لحظة الانكسار

فعن هذا المقطع يقول الناقد: «تقوم قصيدة (محمد الكيش) على التماسك العضوي للصور المتلاحقة التي تتراوح بين حركة حضور الأشياء وحركة غيابها، وكأن الشاعر لا يرى العالم إلا من شدة غيابه، غيابه في العالم وغياب العالم فيه، لذا تجده يصوغ قوله الشعري بلغة تحاول الالتفاف والتواري في عمق جذور الغياب، بلغة متعاضدة بمرونتها المستمدة من ترجيعات الصفة خلف الموصوف، والمشبه به خلف المشبه، بلغة تلعب بالصور الشعرية لعباً ولا تخشى التواطؤ على نفسها في سبيل المزيد من التعب الذي هو لغة الشعر الأساسية»[1].

وهناك من يشير إشارة خفية إلى الصورة الشعرية، مثل طاهر عمران الذي وصف قصيدة (ليالي) للشاعر محمد الشلطامي بالجودة، «فقد استطاع الشاعر فيها أن يصور لنا في لغة ثرية موحية، مآسي العهد المباد وطبيعة الحياة التي كان يحياها الشعب في ظله، يقول الشلطامي:

الشمس تجرحها الحراب

والنجمة الحمراء يأكلها الضباب

والقهر يطفئ في بحار الصمت أغنية الشباب

الليل عاد إليك يرتاد القرى

سكران مرتعش الخطى...»[2].

(1) شواهد محمومة من كتاب الفيض؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة العدد61 – 5/ 1992. ص:43.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 204، 205.

ومن الصور الجزئية المعبرة التي تحمل صورة كلية، مقطع من قصيدة (وحدة) للشاعر عمر الكدي، لذا يطالعنا جميل حمادة مرة أخرى، ويرى أن الشاعر «يطلق صرخة مدوية لأصدقائه الشعراء مستغيثا بهم أن يأتوا إليه، وإلا فإنه سيغدو وحيدا، والوحدة عزلة، والعزلة موت، والموت ضد الحركة، لم يكتف الشاعر بتشبيه واحد من تشبيهاته، فأهال علينا التماثلات المتوالية لكي يقنعنا بأنه متعب:

متعب أنا مثل معطف مهترِي
على مشجب المتقاعدين
وحزين مثل نافذة
مشرعة في الشتاء
ووحيد مثل نار في العراء
نام عليها المشردون

كم هو جميل ورائع وجذاب هذا التشبيه: وحيد مثل نار في العراء، وكأن النار نفسها تعاني العزلة حين تكون في مكان مقفر، ويتأكد لها ذلك لأنها محاصرة بالمشردين الذين أتوا إليها للمؤانسة والهروب من الوحدة، إن النار تعاني الوحدة، وهم أيضا يعانونها، هي ستموت في العراء وحيدة، وهم (المشردون) سيموتون في ذاك العراء الفج، والشاعر سيموت في عراء الذات بفعل العزلة والوحدة»[1].

كما أجاد الناقد في تحليله للصورة الشعرية في قصيدة (أستاتيك) للشاعرة فوزية شلابي الذي يرى أنها استطاعت «أن تعبر بإتقان شديد عن حالة سكونية – ثابتة– للغرفة، إذ تتوافق الحالة مع رأس خطابها منذ الجملة الشعرية الأولى:

كل شيء على ما يرام
كل شيء كما هو
الكتاب المستلقي على بطنه
فوضى الوسائد

---

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص:53.

الجدران البيضاء الناصعة

أغنيتان وقلبي

إنها لحظة سكونية، وكأنها تؤرخ لحالة موت مع وقف التنفيذ، حتى أن الشاعرة أجادت حقا في تصوير استاتيكية الكتاب المستلقي على بطنه، إذ يتبدى حقيقة فعلا أن الكتاب الملقى على ظهره فعلا ليس ساكنا، وإنما يتكلم، يجادل، يضحك، أو يذهل المخيلة، فأنت تعبر بنظرك على كلام الكتاب المستلقي المفتوح، يستوقفك كأنه يتحدث إليك، يجادلك، هذه صورة نادرة، ولوحة منظر يومي، لكنها لحظة ليست عادية للشاعرة»[1].

كما أشار الناقد إلى خواص الأشياء الظاهرة في القصيدة مشكلا منها صورة كلية، من خلال تحليله لقصيدة (شموخ) للشاعر خليفة التليسي ويرى أنه «استعان على توضيح هذا المعنى [الشموخ] بصور متتابعة ومتلاحقة، مشتقا أجزاءها من الطبيعة التي طالما أغرم بها أمثاله من الرومانسيين، فقد صور نفسه بالنجوم الساطعة، وبالرياض، وبالجداول، بل بالخضم المتلاطم الأمواج، وقد اكتفي من هذه الصور بمظاهرها دون الغوص في أعماقها، فاكتفي من النجوم ببريقها، ومن الرياض بعطرها ونوارها، ومن الجداول ببعض قطراتها، ومن الخضم بما عصفته الرياح وحيرة البحار، فعلى الفتاة أن تقنع بما حباها به الشاعر، ولتقنع به ولا تحاول الحصول على أكثر من ذلك، فلن تنجح لأن كونه رهيب، إنه أسرار متلاحقة، وهذا كله نجده في الأبيات الآتية:

لا تقربي أفقي المحجب إنني

أخشى عليك مغبة الإعصار

من أين للعين الكليلة أن ترى

ما تحجب الأعماق من أسراري»[2].

لعل الناقد قد جانب الصواب حين عد الشاعر قد اكتفي بمظاهر الصور دون الغوص في أعماقها، فبالرجوع إلى القصيدة، نلحظ أن الشاعر صور نفسه بالنجوم، لا ببريقها

---

(1) المرجع السابق. ص: 39.

(2) خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا؛ مصطفي جحيدر. ص: 190، 191.

فحسب، بل بعلوها ورفعتها واهتداء الناس بها، وصور نفسه بالرياض، لا في عطرها ونوارها، وإنما بما تحويه هذه الرياض من معاني الحياة والنماء، وبالجداول لأنها سر الحياة، وأخيرا بالبحر المتلاطم في غضبه وعنفوانه، متأثرًا بقول أبي القاسم الشابي[1]:

وأنا الخضم الرحب ليس تزيده   إلا حياة سطــوة الأنـــواء

من هذا الشموخ والعنفوان يطلب من فتاته أن تقنع بتلك المظاهر ولا تغوص في الأعماق، لأنه يملك أسرارًا لا قدرة لها على اكتشافها ومعرفتها ومن ثمّ معايشتها.

نأتي لرأي آخر في الصورة الشعرية حيث يرى رضوان أبو شويشة في قصيدة (سنة كبيسة) للشاعر الشارف الترهوني، أن هذه القصيدة «لا تمثل سوى مجموعة من الحركات بالحروف التي ترسم الحواجب...إلخ لا أكثر ولا أقل، هكذا من بداية المقطع الثاني واحكموا:

الصف الثاني آت
الضجيج يملأ الطرقات
أفواه مفتوحات غبيات
فحيح الأفاعي
هفيف الخفاشات
عواء الشياطين
حواجب صاعدات نازلات
قصائد ومقالات
قبلات على النعال
على قفا الأكف
على الوجنات
وفق أهبل
بركات.. !!
ما معنى كل هذا؟»[2].

(1) انظر: ديوان الشابي.

(2) شيء من الوسواس في غياب الشعر المثقف؛ الأسبوع الثقافي. العدد 235 ـ 10 ديسمبر 1976. ص:14.

إن الناقد لم يستطع أن يتبين ما ترمي إليه هذه الصور المشتتة التي تبدو وللوهلة الأولى أن لا ترابط بين أجزائها، ولكنها في الواقع صورة واحدة اتخذت لقطات ومواقف من جهات وزوايا متعددة لواقع يعاني أزمة أخلاق وظلما سياسيا واجتماعيا، حيث وفق الشاعر أيما توفيق في إبراز ما يدور في المجتمع من فساد أخلاقي واجتماعي في غياب الدين والوعي والضمير ومثل هذا نجده يدور كثيرًا في الشعر العربي الحديث.

ويشير عبد الوهاب الحراري إلى الصورة الشعرية الكلية في قصيدة علي الفزاني (سائحة أرملة) التي يقول فيها:

لا تغضبي فالفارس الزنجي آب
أفريقيا في دمه..
أفريقيا في صوته..
جدي على الحدود مات

حيث يرى أن هذه «الصورة الشعرية تجسد نضال أفريقيا من أجل حريتها وكرامتها التي تمثل جزءا واضحا من قضية نضال الإنسان التي يحمل لواءها الفزاني»[1].

2.4. الموسيقى الشعرية

إن الموسيقى الشعرية من العناصر البارزة في الشعر العربي، لا من الناحية الجمالية فحسب، بل من حيث إنها تهيئ الجو المناسب وتخلق الاستعداد النفسي لدى المتلقي لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته، فتيقظ العواطف وتتنبه الأحاسيس وتثار كوامن الأشجان والذكريات بما فيها من تجارب وما يصحب ذلك من حالات نفسية تتحقق معها أهداف الشاعر في الإيحاء بما تكنه نفسه وتداعبه خواطره[2].

فالموسيقى بالإضافة إلى كونها تزيد من انتباهنا، فهي تضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيها، كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا، هذا إلى أنها تهب

---

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ د/ عبد الوهاب الحراري. ص:74.

(2) انظر: الأصول التراثية في نقد الشعر المعاصر؛ د.عدنان قاسم. ص:135.

الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكل ذلك مما يثير الرغبة في قراءته وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد مرارًا وتكرارًا[1].

«وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحنّ إليه الروح، ولذلك قال أفلاطون: لا ينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعضا، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان فاستراحت لها أنفسهم»[2].

ومع ذلك فإن الموسيقى الشعرية لم تحظ باهتمام كبير من جانب النقاد في ليبيا، وقد رأيت أن أقسّم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام:

1.2.4. الالتزام بالوزن والقافية التقليديين:

والنقاد في هذا المستوى يمكن أن نطلق عليهم (كلاسيكي العصر)، حيث كان هدفهم الأول في نقدهم للموسيقى الشعرية التزام الشاعر بالقواعد والقوانين التي رسمها الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم العروض من عدمه، إلا أنه لم تفرد للموسيقى الشعرية دراسات مستقلة إلا فيما يعرض من خلال دراستهم للجوانب اللغوية، أو بما يخدم اللغة.

وأحيانا تطلق أحكام عامة على الشعر من حيث اتباع الشاعر لقواعد العروض ولو أدى الأمر إلى الخروج على قواعد اللغة للضرورة الشعرية التي اقتضت هذا الخروج كما في نقد عبد الله درويش لشعر رفيق وموسيقاه بحيث لا يجيز الناقد الخروج على العروض الخليلي ولو أدى ذلك إلى مخالفة اللغة وقواعدها نجد ذلك جليًا في قوله: «... ولكن بعض الدقائق التي قد يمكن تقبل المخالفة فيها -على بعض الآراء النحوية- قد وقعت في شعر رفيق، وذلك مثل فاء الجواب، فأحيانا لا يتنبه لها ويقضي الوزن عليها بحذفها مثل قوله:

---

(1) انظر: موسيقى الشعر؛ إبراهيم أنيس. ص:16.

(2) العقد الفريد؛ ابن عبد ربه.3/ 188.

لابد من دعوة الإخوان تجمعهم عند الرجوع فإن تبخل لـك العـار

فجملة (لك العار) هي جملة اسمية جواب الشرط، ويجب عند النحاة اقترانها بالفاء فنقول (فلك العار) ولكن طبعا هذا يخل بالوزن العروضي - ومن الناحية الموسيقية فإن وجود فاء أخرى قبلها ربما يجعل تكرار الفاء يحدث مللا ونشازا في أذن السامع»[1].

كما يشير إلى قافية الدال مرة أخرى دون تفريق بين الدال المتحركة والساكنة والمضعفة في قصيدة (وجوه) للشاعر خليفة التليسي التي يرى أنها «تعد من طوال داليات الخفيف، إذ تقع في ثمان وخمسين بيتا ساكنة الروي، أتاح لها البحر بخطاه الوئيدة، وقابليته الخاصة للتدوير، رحابة في استقبال التأملات الطويلة، واستكمال وجوه الفكرة وتفصيلاتها، وإن كاد الشاعر يحيل تلك الرحابة إلى موضوع نثري مثقل بالتفاصيل لولا تمكن روح الفنان من نفسه، وانتقاله إلى الفكرة التالية قبل أن تستثقل الأذن ما قبلها، والقارئ لهذه القصيدة ولغيرها من قصائد التليسي يجده حريصا على تطبيق ما يؤمن به من آرائه النقدية فهو يستهلها بقوله:

أنا أهـوى الوجـوه تحمـل معنـا هـا وتبـدو في نـسجها المنفـرد

ثم يفصل ما أجمل قائلا:

ذاك وجـه فيـه ابتهـال وهـذا لوعة فـي سعيرهـا يتوقـد
ووجـوه حكيمـة غـضنتها محنة الخلق وهو يشقى ويجهد»[2]

هذه الاستمالة لأذن السامعين بقافية الدال عند الناقد يخالفه فيها طه حسين الذي يرى أن الدال المدغمة لا تطاق إذ الذال من الحروف التي تكسب القافية متانة ورصانة وجمالا إذا تحركت بإحدى الحركات الثلاث، فإذا سكنت منحت القافية ثقلا ثقيلا لا يقبله السمع ولا يطمئن إليه الذوق»[3].

---

(1) التحليل الموسيقي واللفظي لشعر رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص:182،183.

(2) من عيون الأدب العربي في ليبيا؛ مجلة كلية الدعوة الإسلامية. العدد: الأول / 1984، 1985. ص:146.

(3) حديث الأربعاء؛ 3/ 199.

كما أن من النقاد من يحاول الوقوف على سر جمال الموسيقى في شعر الشاعر غير الوزن والقافية، كتكرار الكلمات واختيار الحروف الموسيقية بالإضافة إلى الموسيقى الداخلية للأبيات كنقد عبد الحميد الهرامة لشعر أبي القاسم خماج، إذ يرى أن شعره يعتمد على عنصري الخيال الواسع والموسيقى العذبة، ويبين سر هذه العذوبة بأن الشاعر قد أجاد «في تنويع مصادر الموسيقى في قصائده، تجدها في تكرار الكلمات، وفي الاعتماد على الأحرف الموسيقية، وفي استخدام الأبحر القصيرة، وفي التفعيلات المتشابهة، والتقسيم داخل الأبحر الطويلة، كما تجدها في تلك الموسيقى الداخلية التي تحس بها ولا تعرف مصدرها، لاحظ هذه الدفوف المدوية التي استطاع الشاعر أن يستميل بها آذان السامعين عند استخدامه الجيد لحرف الدال المضاعف في قوله:

دمي ينساب أنغاما وراء الكون تمتدّ
وفي غيبوبة الأحلام لي جزر ولي مدّ
فهل لي في غصون الورد ما أفلت يا ورد
وهل لي في حنايا الصدر شيء اسمه الودّ»[1].

ويخلص علي محمد سلامة في نقده لشعر التليسي إلى أن «التليسي أكثر ميلا إلى القافية الموحدة في القصيدة العربية، ودليلنا على ذلك ما أبدعه شخصيا من قصائد... وبالرغم من إيمان التليسي بالوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة العربية، فإنه يثني على الشعر الحديث حين نوّع في الأوزان وفي القوافي»[2].

ويقف عبد الحميد الهرامة كذلك على سر جمال الموسيقى عدا الوزن والقافية في نقده لقصيدة (شموخ) للتليسي الذي يرى أن الشاعر ضمن «أبياتها الخمسين حواراً شائقا أحسن عرضه وأرفقه بموسيقية عذبة عن طريق التفعيلات المتشابهة في البحر الكامل وتكرار الراءات بشكل ملحوظ في مجموع القصيدة»[3].

---

(1) من عيون الأدب العربي في ليبيا؛ مجلة كلية الدعوة الإسلامية. العدد: الأول / 1984، 1985. ص:152.

(2) قضايا نقدية عند التليسي؛ مجلة الثقافة العربية العدد2 / 1986. ص:30،31.

(3) من عيون الأدب العربي في ليبيا. مجلة كلية الدعوة العدد الأول / 1984،1985. ص:147.

بينما نجد إغراقا أكثر في التقليدية عند مصطفي جحيدر في نقده لقصيدة التليسي نفسها حيث «جاءت قصيدته في بحر الكامل ذي التفعيلات الموسيقية المتكررة والتي هي من جنس واحد، مع اختيار قافية الراء التي سبقتها ألف ساكنة، وكان هذا مناسبا للجو العام للقصيدة وما فيها من شموخ وترفع وإعصار وزمجرة وانفعال وحوار، لأن الكامل أتم البحور السباعية يصلح لأكثر الموضوعات، وذلك لأن العلاقة بين الوزن والموضوع الذي يعالجه الشاعر من أهم ما يعنى به النقد الحديث والشعراء المحدثون»[1].

والواقع أن العلاقة بين الوزن والموضوع ليس من الموضوعات التي عنى بها النقد الحديث فقط بل إنني أجد جذور هذه العلاقة عند حازم القرطاجني الذي يقول: «وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض، واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم ؛ فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط... وأما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة... لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف ووزن، فكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض وذلك نحو المديد والرمل»[2].

ويؤكد على هذا المعنى في موضع آخر من كتابه بقوله: « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد»[3].

كما أجد الرافعي قد حذا حذو حازم القرطاجني وتأثر به في ربط الأوزان بمعانيها في

---

(1) خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا؛ ص:195.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛ ص:205.

(3) المرجع السابق نفسه؛ ص:266.

قوله: «وأنت إذا اعترضت شعر لجاهلية فإنك ترى كل بحر من البحور مخصوصا بنوع من المعاني، فالطويل - وهو أكثر الأوزان شيوعا بينهم - إنما اتسع لتفرغ فيه العواطف جملة، فهو يتناول الغزل الممزوج بالحسرة...»[1].

وسار على منوالهما خليفة التليسي يتضح ذلك جليا في قوله: «وكل من يملك شيئا من الذوق الفني، والأذن الموسيقية يلاحظ علاقة وثيقة بين القافية والوزن وبين بعض المشاعر والنوازع الإنسانية الخاصة، فمما يصلح لأكثر الأغراض (البحر الطويل) حيث تستريح النفس الشاعرة وتنبسط انبساطا كاملا لتمكنها من التعبير بحرية وبساطة، ومما يصلح للحماسة والتقريع والتنديد (الوافر والمقتضب) وهما وزنان هدّاران تثب فيهما العاطفة وثبا، ويرتفعان وينخفضان تبعا لارتفاع العاطفة وانخفاضها، وغير ذلك من الأوزان مما لا يتسع المجال لذكرها جميعها وهذه العلاقة بين الوزن والموضوع الذي يعالجه الشاعر من أهم ما يعنى به النقد الحديث والشعراء المحدثون»[2].

فالناقد مصطفي جحيدر تأثر بخليفة التليسي - موضوع بحثه- تأثرا كبيرا فنقل عنه الجملة الأخيرة نصا دون أن يذكر دليلا يؤكد به زعمه على أن هذا الموضوع قد حظي بالاهتمام من النقاد والشعراء المحدثين وبخاصة أنهما اتجها وجهة الشعر الحر الذي بدأ يبتعد عن بحور الخليل وأوزانها التقليدية.

كما يدخل في هذا المستوى محمد مسعود جبران الذي يشير إلى الموسيقى الشعرية عند الشاعر أحمد الفقيه حسن (الحفيد) بأن ديوانه «تغمره الإيقاعية والتفعيلة، فهو ملتزم كالمدرسة التقليدية بالروي الواحد والقافية الواحدة، حتى ليصل به التزامه أحيانا إلى درجات يكاد يحسب فيها ناظما لا شاعرا... وبذلك نجد الشاعر غير ملتفت لدعوات التجديد، بل كثيرا ما يقف منها موقف الحذر والريبة، وفي تضاعيف الديوان نقرأ الكثير من زرايته بهؤلاء الدعاة الذين يروجون للشعر المرسل الحر، من ذلك قوله:

أعجزه الشعر وكلّ قلمــه   حيث ادعى التجديد فيما يزعمه

---

(1) تاريخ آداب العرب؛ 3/ 26.

(2) رحلة عبر الكلمات؛ ص:229،230.

فجاء بالقول الهراء يرقـمه ونمّ بالجهـل عليه قلمــه»[1]

ولكن مع ذلك فإن الشاعر لم يلتزم بالروي الواحد والقافية الواحدة، والدليل على ذلك قصيدته في الجامعة العربية، والتي يقول في مطلعها:

رجـال العروبـة أهـل الـشمم بكم تزدهـي اليـوم بـين الأمـم
بـذلتم مـن الجهـد مـا يعجـب دفاعـا عـن العـب بـين الـورى

كما أننا نجد اعترافا ضمنيا من الناقد بأن الالتزام بالعروض الخليلي يبعد الشاعر عن مسار الشعر الصحيح، حيث يعتقد أن الشعر الجاري على الوزن الخليلي أصعب من الشعر الحر والمرسل، وهذا يجانب الصواب لعدم إدراكه حقيقة كل من الشعر الحر والشعر المرسل.. إذ إن الشعر الحر فهو يحتوي على وزن وقافية أحيانا، ولكن لا يلتزم بهما إلا بما يحقق من إيقاع خاص به.

أما الشعر المرسل فمذهبه الاحتفاظ بالإيقاع دون الوزن وقد تهمل القافية وقد لا تهمل، ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الأوربية في قوافيه المتعانقة والمتقاطعة.

والحق أن هذا النوع من الشعر الحديث ليس أقل مشقة من السير على الأوزان التقليدية، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمتها الجمالية، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها وما يتبع ذلك من تلميح، وتركيز، وسرعة، وبطء، وتكرار، وتوكيد، وتنويع في النغم لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس، وثقافة فنية ولغوية واسعة[2].

ومن النقاد الملتزمين بالوزن الخليلي عبد الله درويش ففي نقده لقصيدة (يحلف) للشاعر أحمد رفيق المهدوي يوجب على الشاعر الالتزام بالوزن الخليلي والبحر الواحد في القصيدة نراه يقول: «ولعلنا نلاحظ أن رفيقا في قصيدته (يحلف) قد نظمها على مخلع البسيط

(1) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ س: 96 – 97.

(2) انظر: النقد الأدبي الحديث؛ ص: 474، 475.

(مستفعلن فاعلن فعولن) ولكن في آخرها عندما أراد أن يضمنها قول البهاء زهير... نجد أن رفيقا قد شرد منه الوزن فخلط بين المخلع والمنبسط، وينبغي أن ننبه على أن المخلع وزن مستحدث، كثير في العصر العباسي، ولكن العروضيين ربطوه كعادتهم بالبسيط، وذلك مثل قوله:(كالحارس يدرا الغوائل) فوزنه (مفعول. متفْعلن. فعولن. أومفعول. مفاعلن. فعولن) وقد يكون الشطر الأول في بيت من المخلع والثاني من المنبسط كقوله:

يا ظالمــا كــم تطيل هجــري   ما تعــرف من رحمة لسائــل

وقد ختم القصيدة ببيتين من المنبسط كقوله -رغم بدئها بالمخلع- مضمنا قول البهاء:

فاحمـــر ومـــال في دلال   كالغـصن مع النسيـم مـائــل

يحلـــف لي أنـــه وفـــيّ   (ما ألطف هذه الشمائــل)»[1]

وهناك من النقاد مَنْ يعد تمكن الشاعر من القافية والأوزان الخليلية دليلا على إجادة الشاعر وقدرته كقول عمر الدسوقي عن أحمد رفيق بأنه «يضيق ذرعا بالقافية، لأنه مغرم بالأقصوصة الشعرية التي تطول أبياتها، ويجد القافية لديه قلقة أو غير طيعة، ولكن هذا الضرب قليل في شعره، ومع هذا فقد أجاد مستخدما القافية الواحدة كما في قصيدة (غيث الصغير)»[2].

من هذا النقد نلحظ أن الناقد جعل موطن الإجادة في استخدام القافية الموحدة، التي جعلت العرب يخرجون عنها لكثرة العيوب التي تلحق بها، هذه العيوب التي أفاض في الحديث عنها بعض النقاد والشعراء المحدثين، ومن أهمها الرتابة المملة، وفصل البيت عما يليه، واستعمال العبارات المحفوظة الخالية من الإيحاء، وخضوع الأفكار للنظم.

ولا أوافق الناقد فيما ذهب إليه لأن ما تذرع به الكثير من الشعراء هي أعذار واهية أقعدتهم عن اللحاق بالفن الراقي.

وقد وصف محمد وريث الشاعر أحمد رفيق بأنه متمسك بالأوزان بقوله: «والواقع أن

(1) التحليل الموسيقي واللفظي لشعر رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص:180.

(2) تصدير ديوان رفيق؛ عمر الدسوقي. ص: 8.

رفيقا لم يكن في يوم من الأيام من المتنكرين للأوزان أو علم العروض الخليلي، ولكنه جدد وكتب أشعارًا في إطار المألوف من الأوزان، وفي غير المعتاد من الأشكال، وأعني بذلك أنه كتب موشحات وسار في مجالها شوطا طويلا، بحيث يمكن أن أسمح لنفسي بأن أعتبره وشاحا، بل وشاحا مجيدا ومبدعا.

وإذا كانت له من دعوة قد نفهم من ورائها، أو كما يتبادر إلينا أنها ثورة على تفاعيل الخليل بقوله:

فـما بالنـا في فعـول فعـول　　　وقفـنا نحـاذر تجديـدها

فإنها تلك هي الدعوة للثورة على هذه التفاعيل من داخلها وفي إطارها، كما فعل الوشاحون، فولدوا منها، وقلبوا فيها منذ أن شهد فن التوشيح أو الموشحات ذلك التطور في نهاية القرن الرابع وأوائل الخامس وما بعده.

وعلى الرغم من هذه الثورة على (فعول) الخليل كما صورها لنا، فإن رفيقا الوشاح حينما كتب موشحاته، لم يجرؤ على الخروج على أوزان الخليل خروجا كاملا، وحتى عندما جارى وشاحي الأندلس في فنهم الذي ابتكروه، فإنه جاراهم في أنماط الموشح وأشكاله الخارجية فقط، في الوقت الذي حافظ فيه على أسس بحور الخليل، ولم يحاول المساس بها على الإطلاق»[1].

ويدلل على كلامه بقوله: «يقول رفيق:

قف بجليانة إبـان الأصيـل　　　وانظر الشمس قبيل المغيـب

وانظـر البحـر لـه لـون السـما

حـين رق الجـو صـفوا راق مـا

يتوالـى المـوج فيـه كلـما

صـفقت جانبـه ريـح عليـل　　　راح يبكـي راقـصا مـن طـرب

(1) أحمد رفيق المهدوي وشاحاً؛ مجلة تراث الشعب. العدد 10 / 1983. ص: 13، 14.

ومن خلال هذه الأبيات نلحظ أنها منظومة على (بحر الرمل) بتفعيلاته (فاعلاتن) وأن المطلع فيها هو مطلع موشحة (تامة) أي لها مطلع، وأن الأشطار الثلاثة التالية له مع البيت الذي يليها إنما يشكل البيت الأول للموشح بقفلته التي تعود في شكلها وبنائها إلى شكل المطلع وبنائه، فـ (العروض) في(المطلع) تمثلها كلمة (الأصيل) وفي (القفلة) تمثلها كلمة (عليل)، و(الضرب) تمثله في(المطلع) كلمة (المغيب) وفي (القفلة) تمثله كلمة (طرب)»[1].

ثم يسوق موشحة أخرى يرى أنها خرجت عن شروط الموشح ذي المطلع والأبيات والقفلات «وهي من مجزوء الرمل بتفعيلتين دون ثلاث أي (فاعلاتن. فاعلاتن) فقط، وأما فقرة التذييل فهي على وزن (فاعلاتن) وحدها، وهي من أرق أشعاره أو موشحاته، ويقول فيها:

ياثغـــــــور الـــــورد هيــــا	خبـــــــــــريني
أرســـــلي الأنفـــــاس ريــــا	وانعــــــــــشيني
واملئـــــي الكـــــون بطيـــــب	يـــــا نديــــــة
وابعثـــــي ذكــــرى حبيـــــب	لي هـــــــــدية

وفيها يعرض جزءا أو جانبا من فلسفته في حياته، فيبين لنا أن الورد يبتسم على الرغم من عمره القصير، فهو لم يعبأ وقد مضى ولم يعشْ سوى يوم أو بعض يوم»[2].

كما يرى أن «النقاد من دارسي شعر رفيق لم يلتفتوا إلى أصول التوشيح فيه، أو أهملوها دون قصد منهم، لتوهمهم أنها من جوانب التجديد الذي دعا إليه في نطاق الشعر التقليدي، بينما هي في حقيقة الأمر موشحات حقيقية تنطبق عليها شروطها وتحمل سماتها بوضوح لم يستطع أن يخفيه نشرها بترتيب مخالف لما درجت الموشحات أن تنسق به من حيث المطالع والأغصان والقفلات أو الخرجات وغيرها من صور البناء الشكلي الذي تفردت به دون بقية متكاملات الفنون الشعرية الأخرى التي عرفتها آداب اللغة العربية»[3].

---

(1) المصدر السابق نفسه. ص:14.
(2) المرجع السابق نفسه؛ ص: 16، 17.
(3) المرجع السابق؛ ص: 12.

ولكن الذي أجمع عليه النقاد والدارسون أن الموشحات تعد مرحلة متطورة وتجديدا في مجال الموسيقى الشعرية.

صحيح أن الموشحات تعد من قبيل التراث، وموسيقاها تقوم أساسا على نظام التفعيلة الخليلي، ومع ذلك فهناك من النقاد من لاحظ ما أشار إليه الناقد، كما في تناول عبد الله درويش لقصيدة رفيق السابقة (ثغور الورد) الذي يرى وجود هذه الموشحات من خلال إشارته إلى أن هناك «نظاما آخر في القافية، فهذه القصيدة من مجزوء الرمل ولكن البيت يتكون من مصراعين غير متساويين في عدد التفاعيل مصاحبا ذلك بتنوع في القافية هكذا:

يائغـــور الـــورد هيـــا   خبـــــــــريني

أرسلي الأنفـاس ريـــا   وانعـشينـــــــي

وهكذا نرى القافية في البيت الأول قافيتين، واحدة في المصراع الأول وأخرى في المصراع الثاني، والبيت الثاني يتبع البيت الأول، وينتهي المقطع الأول من القصيدة، ثم يبدأ المقطع الثاني من القصيدة على نفس النسق:

تفعيلتان وقافية أ + تفعيلة وقافية ب

تفعيلتان وقافية أ + تفعيلة وقافية ب

وفي هذه القصيدة تجديد في الوزن من حيث عدد التفعيلات، فالعروضيون قد نصوا على وجوب تساوي المصراعين في البيت الواحد، كما نصوا على التزام القافية في آخر المصراع الثاني، أما شاعرنا فقد هداه ذوقه الموسيقي إلى التنويـع المتناسق في القافية بما يشبه تنويع القافية في الموشحات»[1].

2.2.4. تعدد القوافي والبحور:

ويعد أقل الأقسام الثلاثة في نقد الشعر الليبي الحديث، ومما يندرج تحت هذا القسم رأي عبد الله درويش في شعر رفيق إذ يلحظ «أن رفيقا لم يخرج عن الأوزان (الخليلية) إلا في قصيدة واحدة هي القصيدة المعنونة (قلب الشاعر والجمال) التي مطلعها:

(1) التحليل الموسيقي واللفظي لشعر رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 178.

كالنحلة في الروضة تعبث بالأزهار

وكل مقطع في هذه القصيدة يتكون من ثلاثة أبيات (أو شطرات) تنهى بحرف قافية واحدة، ثم يلي ذلك بيت رابع مختوم بقافية الراء، وفي آخر المقطع يكرر البيت الأول الذي هو مطلع القصيدة، وقافيته الراء أيضا. وهذا تجديد في القافية على رأي رفيق»[1].

فنجد الناقد في ملاحظته النقدية هذه يشير إلى التجديد في القوافي والأوزان بتحفظ شديد حيث يشير إلى أن هذا التجديد يراه الشاعر لا الناقد، كما أنه حدّد قصيدة واحدة خرج بها عن الأوزان الخليلية وهذا يناقض قوله السابق: «نجد نظاما آخر للقافية» كما أشار إلى التجديد في الوزن والقافية من حيث عدد التفعيلات، فهذا في ذاته يعد نوعا من التجديد في غير هذه القصيدة.

ويشير ناقد آخر إلى التحلل من نظام القافية الموحدة في قصيدة أخرى لرفيق بقوله: «فمثلا رفيق حين قال في قصيدته (مناجاة):

رفـــرفي في عـــالم الأرواح أصـــبحت طليقـــة
في خيـال الشعر كـــم حومت تبغين الحقيقة

إلى قوله:

غـــير أن النـــاس يرمـــون بإلحـــاد وكفـــر
كـل حـرّ الفكـر، إن النـاس أعـداء الحقيقـــة

فبالرغم من أنه لم يتقيد في هذه القصيدة بالقافية إلا أنك تستطيع أن تتصور مقدار ما ترك في النفس من روعة وجمال في المعنى والخيال والتصوير، فرفيق في هذه القصيدة انطلق وعبر عما يريد دون قيد أو التزام»[2].

كما نجد تنوع القافية عند الشاعر مصطفي بن زكري الذي أشار إليه محمد مسعود جبران دون أن يفصّـل القول في الموسيقى بقوله: «قد كان الشاعر بارعا في مسمطه الوحيد،

---

(1) المرجع السابق. ص: 174، 175.

(2) حوار مع عبدربه الغناي؛ مجلة الرواد العدد 8 يونيو 1965. ص:56.

ليس من حيث المضمون الذي جعله لما يناسبه من الوصف والغزل والخمريات، بل من حيث القدرة على توفير الموسيقى داخل النص وخارجه، يقول فيه:

بيـــــن آس وأقـــاح وصـــبوح في صبـــاح
روح الـــروح بـــراح *** واغتنـــم صفـــو الزمـــان
حندريـــس مـــن رحيـــق قرقـــفا تـــدعى بريـــق
مـــن كؤوس مـــن عقيـــق *** عصـــرت مـــن أقحـــوان
في ريـــاض الجلنـــار بيـــن ورد وبهـــار
لذَّ لـــي لثـــم العقـــار *** مـــن ثنيـــات الحســـان»[1]

فمع ما في هذه الأبيات -التي أشار لها الناقد- مما تركته الموسيقى من آثار وما حملته من الإيقاع فهي تحمل موسيقى مطربة راقصة تعبر عن معنى شعري جميل جاد به خياله وعاطفته.

3.2.4. التخلص من البحور ونظام القافية التقليدية:

إن التخلص من البحور الشعرية ونظام القافية التقليدي لا يعني خلو الشعر من عنصر الموسيقى، وإنما يمكن أن يكتسب موسيقية داخلية أو خارجية، وترجع الموسيقى في الحالتين إما إلى الوزن وإما إلى الإيقاع.

فالوزن هو التفعيلات التي تقوم عليها البحور الشعرية، أما الإيقاع فيقوم على أمرين:

الأول: اختلاف حروف الكلمات ما بين حروف ساكنة، وحروف مدّ طويلة، وحروف لين، وهذا الاختلاف ينوع الموسيقى، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد، وهذا يتطلب إحاطة تامة بمعرفة خصائص أصوات الكلمات[2].

الثاني: الإنشاد: وهو قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى، وذلك يقتضي الضغط على بعض المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في

(1) مصطفي بن زكري في أطوار حياته؛ ص: 211.

(2) انظر: النقد الأدبي الحديث؛ ص: 464.

الأخرى، إذ إن هذه المقاييس لها تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها، منها درجة الصوت علوّا وانخفاضا، ودوام الصوت طولا وقصرا، ونبرة الصوت قوة وضعفا، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائي[1].

إذن «فوحدة الإيقاع في تغيّر على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس، والكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية، والشاعر الأصيل هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة»[2].

من هذا المنطلق نجد تناول جميل حمادة لقصيدة (وصايا) للشاعر محمد الفقيه صالح نجده يدخل في هذا المستوى ويمثله خير تمثيل، لنتابع تحليله النقدي الذي بدأه بقوله: «وتتجلى صور القلق - الحزن في هذا النص في جمل إيقاعية تناغمت فيها المفردة الموحية مع الإيقاع الجميل للقصيدة:

إذا مـــا تـــسلل في الليـــل وغـــد
يـــسمونه الليـــل مـــن جحـــره

إنه يتجاهل الحزن بأسلوب شعري جميل فيه قبض على تناسق الجمل وتناغمها رغم اتساع الكلام بشكل يؤكد لنا قدرة الشاعر على سبك جمله الشعرية، إنه ينعت الحزن بالـ(وغد) بل وشبهه بالفأر في تشبيه بليغ غيّب فيه المشبه به، وحيث يخرج من جحره - فأر الحزن هذا - لا تعره اهتمامك، وصوّب القلب نحو ميادين المدن... وقد اعتمد الشاعر على قافية سهلة عذبة... تمنح النص إيقاعا آخر من السلاسة والعذوبة، علاوة على أنها تدجن ما شذ من الجمل الشعرية التي تسبقها والمخالفة لها في القافية»[3].

كما يتناول الناقد قصيدة (جرح المسافة) للشاعر إدريس بن الطيب التي يقول فيها:

---

(1) انظر المرجع السابق؛ ص: 466.

(2) المرجع السابق؛ ص: 472، 473.

(3) أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 75 يناير 1994 ص:50.

أي جحيم يقود إليك ليسلمني للمتاهة
يصدك عني الذي لا أراه
ولكن هذا الحنين المثابر زاد المسافة
سيد رمل الصحارى وفارس وحشتها
يا أميرة
لا سيف لي غير مملكة سوف تولد لي
ذات يوم لديك
سأهزم هذا الذي لا أراه
فلا تغلقي الباب
وانتظريني.

حيث يعقب الناقد على هذه القصيدة بأن الشاعر على الرغم من أنه «حاول أن يشتغل على القافية في الجمل الشعرية الأربعة الأولى بشكل لا إقحام فيه أو حشو، إلا أن المقاطع الأخيرة التي خلت من القافية كانت الأجمل والأعمق وقعا في نفس المتلقي، وكان إيقاعها العالي ذا جرس موسيقي خفي»[1].

بينما نجد في المقابل من يتعذر عليه التفريق بين الشعر الحر والشعر المرسل - كما مرّ بنا - فيصدر أحكاما فيها إجحاف غير قليل من ذلك ما نجده في محاولة أحدهم وهو يتناول ديوان الشاعرة فوزية شلابي (فوضويا كنت وشديد الوقاحة) ويعلن رأيه بصراحة حيث يقول: «فإني أقرر انتفاء موسيقى الشعر الحرّ(موسيقى التفعيلة) في كثير منه، بل ربما في جلّ قصائد الديوان... وشاعرتنا يقف ديوانها على هذا النحو إذا اعتبرنا الشعر الحر في موسيقاه هو يسار الوزن -في يسار اليسار (تطرف شديد)- لكنني مع ذلك أؤكد على خصوبة التجربة في ديوان (فوضويا كنت وشديد الوقاحة)»[2].

ويتناول فوزي البشتي ديوان (أنشودة الحزن العميق) للشاعر محمد الشلطامي،

---

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 74 / 1993. ص: 58.

(2) وحدها تحزم حقائب السفر؛ عمر عابدين. مجلة لا العدد 11 / 1991. ص: 49.

ويصدر حكما مجملا على قصائد الديوان بعامة، ويمزج بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الإيحائية الإيقاعية «فقد جاء إيقاع القصيدة عنده متجانسا وهادئا وعميقا... ولقد استطاع الشلطامي أن يحقق هذا الانسجام بالعناية أحيانا باستخدام وتكرار بعض القوافي في بعض المقاطع، أو عن طريق تكرار أو استخدام بعض الحروف الموسيقية بانسجام، أو اللجوء إلى بعض البحور الصافية ذات الموسيقى الانسيابية، وغير ذلك من مقومات القصيدة الجيدة... ففي قصيدة (كتابة على باب الزنزانة رقم 6) نجابه هذا التدفق الإيقاعي المنسجم:

أتعشب في الفجر هذي الصخور

أتزهر فوق جدار الردى الأمنيات

وهذي البذور

وترتد عبر الصدى الأغنيات

وتعبق في الموقد الذكريات...»[1].

كما يشير الناقد إلى ذلك التناغم الموسيقي في قصائد محمد الكيش الأربع: (هذيان ـ الانكسار ـ ليل ـ توله) «هذا التناغم الذي يجعل كل صورة فيها صدى لا متوقعا لسابقتها، ذا إيقاع ينمو باطراد، وما من كلمة واحدة نافرة تجرحه، فهو في كل مرّة يتمدد على مساحة أكبر، ويصيب نقطة أعمق، ويجذب القارئ إلى لغته»[2].

ويسير على هذا النسق الناقد عبد الرسول العريبي في نقده لقصيدة (قيامة الرمل) للشاعر مفتاح العماري حيث يشير إلى أن القصيدة في مقطعها الستين تتحول عن سياقها «ويصعّد في دواخلها النشيد، لينمو بعد ذلك رويدا رويدا، وتشعر إذ ذاك بذوبان الموسيقى، وهالات من الأجواء الإيقاعية تكتنفك وأنت بعد متصل مع النص، الذي استغرقك، وسرى مع روحك، مثل أناشيد المطر، والربيع، وزغاريد الأمهات، فالصوت يعلو ويعلو، ويزدحم بالمزيد من الاعترافات:

قادما ساعة النفير

---

(1) الكلمة الشرارة؛ ص: 128، 129.

(2) شواهد محمومة من كتاب الفيض؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 61 - 5 / 1992. ص: 45.

حاملا راية الرغبات
أغير ثوب الكلام
وإن تكن بلا معنى حروبي
يكفي أنني شكّـلت من
حجر البداهة
تصاوير عشق
ومنازل من رخام...»[1].

بينما يخالفه الرأي في التحول والتنويع في إيقاع هذه القصيدة محمد دعفوس الذي يرى أن «قصيدة العماري (قيامة الرمل) رغم بنائها وبساطتها وهيكلها تبعث من داخلها حرارة الموسيقى، وجمال الرسم، ولكنها في الحقيقة تفتقد إلى التنويع، فانتقال المقاطع انتقال بديع، وبدرجات السلم الموسيقي، ولكنها تسير على هذا النغم، وربما هذا الاختيار لهذه المعزوفة على نغم واحد، وسلم موسيقي واحد، وبحر واحد، وألفاظ متناسقة ومتقاربة ومتجانسة ؛ كان يريد لها أن تكون ذات مقطع متكامل، ومن طينة بسيطة دون تكلف، ودون أن تخرج عن معمارها، فهي ليست عمارة فريدة، وهي ليست بهوًا خالدا.. تتنوع فيه الأسقف والأعمدة والجدران والردهات والقباب»[2].

وهكذا نجد من يعجب بالتنويع والتغيير في الموسيقى اللذين مارسهما الشاعر في قصيدته، وإن كان تغييرًا بسيطا إلا أن أثره لا ينكر.

فالتنويع في الإيقاع والتغيير في الموسيقى يمنع الرتابة ويبعد السأم والملل عن القارئ، الأمر الذي جعل الناقد محمد دعفوس يدعو إلى التغيير في إيقاع هذه القصيدة، كما أن الموسيقى -في أغلب الأحيان- تأتي عفوية أي بحسب الحالة النفسية للشاعر.

---

(1) جسد القصيدة العاري. مجلة الفصول الأربعة. العدد64،65. أغسطس/ سبتمبر1993.ص: 62.

(2) قصيدة قيامة الرمل بين الملحمة والقصة. مجلة لا. العدد 19 - 7/ 1992. ص: 48.

3.4. الرمز الشعري

في هذا المبحث لا أريد الخوض في مباحث الرمزية ومدارسها والأسس التي قامت عليها، والفرق بين الرمزية العربية والغربية، ولكن سأشير وبصورة موجزة إلى الأسباب التي ألجأت الشعراء إلى استخدام الرمز، ومن ثمّ كيفية تناول النقاد لهذه الأساليب الرمزية في شعرنا الليبي.

وكما هو معلوم فالصور الرمزية تبدأ من الأشياء المادية (الحسيات والتجسيمات) على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في اللاشعور، عن طريق الإيحاء بالرمز مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين[1].

«ويرى الرمزيون أنه -كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور- على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه.

من هذه الوسائل: تراسل الحواس؛ وهو وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة...»[2]. ومنها أيضا: إضفاء نوع من الغموض على الصورة الشعرية بحيث تتحدد بعض معالمها لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية إلا أن الغموض عند الرمزيين يجب أن يشف عن دلالته بالتأمل لئلا تصير الصورة لغزًا من الألغاز[3].

ولعل من أهم أسباب اللجوء إلى الرمز لدى الشعراء ما يلي:

1- الشعور بالعجز عن التصريح، وعادة ما يرجع ذلك إلى ظروف البيئة الاجتماعية التي تقيد حرية الشاعر وتمنعه من التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية.

2- الخوف من التصريح الذي يعرض الشاعر للأذى خوفا من بطش الأنظمة الحاكمة التي لا تقبل النقد، أو خوفا من الاتهام بالزندقة، أو التعرض لسخط الرأي العام.

3- الرغبة في التفوق بالظهور بمظهر الإغراب، وبإلباس الشعر طابع الغموض.

---

(1) انظر: النقد الأدبي الحديث؛ ص: 418.

(2) المرجع السابق؛ ص: ن.

(3) انظر: المرجع السابق؛ ص: 419.

وعند الرجوع إلى ما كتب عن الرمزية وما يتعلق بها وجدت أنه من الخطأ الفصل بين الرمزية العربية والرمزية الغربية إلا بقدر ما تقتضيه اللغة في الأسلوب الرمزي، إذ إن كلتيهما تعتمد على الإيحاء، وإنما أوجه الخلاف في زمن ظهور الرمزية، فنظرًا للفارق الزمني بينهما نجد أن الرمزية العربية تعد بذورًا للرمزية الغربية، وطبعي أن تتطور وسائلها عما كانت عليه عند العرب.

لذا رأيت أن أقسم الرمز الشعري في نقد شعرنا الليبي إلى أنواع ثلاثة:

1) التمرد على الظلم والثورة عليه.
2) اتخاذ الذات وأسرار النفوس موضوعا للشعر.
3) الإغراق في الغموض والإبهام.

1.3.4. التمرد على الظلم والثورة عليه:

ويشمل هذا الجانب الموضوعات الوطنية والسياسية والاجتماعية، على الرغم من ندرة الشعر الذي استخدم الرمز في الموضوعات الاجتماعية التي تناولها نقاد الشعر الليبي.

وأبدأ هذا الجانب بالدراسة التحليلية التي قام بها عماد أبو طالب لقصيدة (القافلة) للشاعر عبد الهادي الربيعي الذي يرى أن الرمز في القصيدة «يموج بالتجسيمات والأحداث والشخصيات والحركات السريعة المتلاحقة التي تنبعث منها الانفعالات الصادقة الحارة التي توحي بعطاءات النضال العربي طوال مسيرته، وإذا تعمق المتناول في استيعاب القافلة استبانت له تعبيرات تجسيمية للأفكار التجريدية، والخواطر الرهيفة ؛ فالشاعر عثر في الطبيعة على صور لأفكاره وخواطره، فحاكاها بهذه التعبيرات المجسمة، فالطبيعة مرآة فيها كل عناصر الفكر، فهي سابقة على النمو الكامل لعمل العقل»[1].

كما يشير الناقد إلى التردد بين الرمزية والرومانسية في القصيدة نفسها حيث يعقب على قول الشاعر:

---

(1) الرمز في الشعر المعاصر: دراسة تحليلية في نص شعري (القافلة)؛ مجلة المجتمع العدد 1 السنة الأولى / يونيو1990. ص:127.

تنهـــد قـــلبي وحـــــاورني   وأرهقنـي البحـث عـن ظبيتـي

بقوله: «وفي حوار الشاعر هذا تستبين الإيغال في الرومانسية، حيث يبث قلبه لواعجه ووجده وغيرته على حبه الذي استحال في خاطره إلى ظبية هو جازع عليها، تحرقه الخشية عليها من سقوطها بأيدي القنص، والذي استباح الحرمات:

ظبـاء بتـل الربيـع استبيحت   وإني أخــــاف عـلى ظبيتـــي

هنا فقط يستعلي صوت الموضوعية، وتستبين في تجلٍ ما تصبو إليه قافلة الربيعي، قافلة النضال العربي، هنا تنفجر أحاسيس الشاعر ثورات وحمما، يردفها اختلاج الإحساس بالأسى والاستياء، فينزوي في ظلمائه مكدودا، يستلهم وحيه، ناظما عقدا -للمحبوبة- من السياج المضروب حوله، ومن صوته المبحوح بالعذاب والأماني الضائعة»[1].

ومن الموضوعات الوطنية التي استشفها مصطفي ناصف من الرمز في قصيدة (غيث الصغير) للشاعر أحمد رفيق إذ يقول: «ولا أحب أن أختم هذا الحديث دون أن أشير إلى قصيدة مست قلب كل من قرأها، وعنوانها غيث الصغير، لعلك ترى في اسم الطفل ذاته إيحاء، وغيث ذو تجارب غنية تفوق عمره، وهو من أجل ذلك يصبح رمزًا، والقصيدة طويلة مشهورة تكشف عن روح لا تغيب في غمرة المناقشة والتردد، وتنطوي على الحكمة الغريزية المتميزة من الفعل والتجربة العلمية، وتظهر هذه الحكمة صوتا علويا، وتصبح الطفولة هي روح ليبيا كما تصورها الشاعر، وكما تصورها بعض الباحثين، وكأنما أدرك رفيق أن إصلاح الحياة من حوله يحتاج إلى جيل جديد وتربية جديدة، وتلك هي ملامح الميلاد الثاني، الذي يخطر ببال الشاعر من آن إلى آن، ولكن هل يخلو هذا الميلاد من العناد والاضطراب والتقدم والتقهقر؟»[2].

كما أحسن الشاعر علي صدقي عبد القادر استخدام الرمز في شعره حيث حظي هذا

---

(1) الرمز في الشعر المعاصر: دراسة تحليلية في نص شعري (القافلة)؛ مجلة المجتمع العدد 1 السنة الأولى / يونيو1990. ص:126.

(2) الثقافة العربية الحديثة ولغة رفيق؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص:217.

الشعر باهتمام النقاد والدارسين، من هؤلاء نجم الدين الكيب الذي يرى أن الشاعر يفصح «عن مرتكزات الوحدة العربية التي يطمح إليها وإن لم يذكرها بالتفصيلات التي عهدناها في أشعار أسلافه، إذ إنها تأتي في تضميناته الشعرية في شكلها الرمزي، مغلفة بستائر شفافة من التورية، فهو يشير إلى النضال القومي العربي بقوله (أرّخت بميلادك تاريخ كفاحي)، وهو عندما يريد أن يقول بأن الأمة العربية أمة واحدة يختصر ذلك بأن يشبهها (بشجرة ذات أغصان بلورية)، أما تاريخ النضال العربي المشترك فيسمعه يتردد في صوت (صلاح الدين) و(في حمحمة خيوله) و(صليل سيوفه) التي استلّت من أغمادها لتردّ الغزاة على أعقابهم:

لأول مرّة
أحسست بصوت (صلاح الدين)
في صوتك
في كلماتك ذات الأزهار
كنجوم شعراء
تتساقط في أيدي (المائة مليون مواطن)»[1].

كما يتناول الناقد نفسه الرمز عند الشاعر أحمد قنابة مبينا أسباب لجوئه إلى استخدامه حيث «...كان شاعرنا سباقا إلى ابتكار المعاني التي تفضي بها إلينا أشعاره عن الوحدة، ولعل أكثر قصائده تركيزا على معاني الوحدة قصيدته (عزّ العباد في الاتحاد) التي نشرها بجريدة (اللواء الطرابلسية) عام 1921، وفيها يكشف الشاعر عن دخيلته بصوتٍ مؤمن بوحدة نضال الشعب الليبي ضد الاستعمار، وهو وإن لم يقل لنا ذلك إلا متخفيا وراء الرموز، ومتلحفا بالمعاني البعيدة والألفاظ المغلفة، فإنما كان يفعل هذا درءا للمخاطر التي تواجهها مثل هذه القضايا في وطن كان يرزح تحت نير الاستعمار الإيطالي، وكان دافعه إلى ذلك وحدة الصف الوطني في ليبيا الذي مزقته الخلافات إلى زعامات قبلية، وانحراف بعض الزعامات عن الخط الوطني.

ويرى أن الصحيح هو في الوقوف جبهة واحدة متراصة في مواجهة القوى الاستعمارية

(1) إرهاصات الوحدة العربية في الشعر الليبي المعاصر؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 26 اكتوبر 1984، ص: 150.

في شكل ما من أشكال الوحدة أو الاتحاد، إذ يرى في الاتحاد إتمام السير على درب الإيمان، الذي يجعل المؤمنين إخوة تربطهم وشائج سرمدية، وعلائق أبدية لا تنقطع أبدا:

وفي المـــؤمنين الأولى آمنــــوا   إخــوة ديـــن تـــرى سرمــــدا
وإنــا بنـــوهم لنـــا نخــــوة   تعــادي الزمــان إذا عانـــدا»[1]

ويستخدم الشاعر علي الفزاني الرمز محرضا على التمرد على الظلم ومستدعيا الشخصيات التي راحت ضحية الظلم والاضطهاد، كل ذلك نجده في قصيدته التي بعنوان (قصائد البذور والحب والحرية) بديوانه مواسم الفقدان التي يقول فيها:

اقتلع المغول جذع الشجرة
وصادروا الأموات في سكون المقبرة
داسوا على الزهور ثم القبَّرة...إلخ

حيث يرى عدنان سكيك أن الرمز في هذه القصيدة «... يصور جانبا من مأساته ومأساة الإنسانية المعذبة، حين يرمز إلى (المغول) رمز الوحشية والتدمير، وإلى (السجن والسياف) رمز الاضطهاد والإرهاب، كذلك يرمز إلى -(أبي ذرالغفاري) و(لوركا الأسباني) و(باسترناك السوفياتي)- أولئك الذين راحوا ضحية الاضطهاد والظلم والجبروت والقهر»[2].

كما يرمز الشاعر علي الفزاني إلى نكسة 1967 التي تناولها نجم الدين الكيب حيث «... تأتي إسقاطاته الرمزية متناولة قضايا النكسة التي حلت بالأمة العربية في 5 يونيو 1967، وتداعي الروح الإيجابية والخذلان الذي عمّ الشعور القومي العربي، ونحسب أن هذا الالتفاف من الشاعر هو من صميم عروبته، وفي المركز الحساس من همومها، وفي المقطع (5، 6) من قصيدته (الإدانة رقم 4) والضيق المتبرم بالوضع السائد في الوطن العربي:

ما قلت آه
يا معاوية

(1) المرجع السابق؛ ص: 139، 140.

(2) التمزق والتلاحم؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 9 / 1980. ص:109.

فاشرب وضاجع البغي.. هاهية
وهامة (الحسين) في الإناء جاثية
ما قلت آهٍ يا معاوية
لكنني.. حفرتها.. كتبتها بالناصية
إدانة مخضوبة بالدم.. آتية»[1].

ويواصل أحمد عطية متابعة الرمز عند الشاعر علي الفزاني الذي يعبر من خلاله على قضايا وطنه وأمته في «صورة ونقلات سريعة أشبه بنقلات السيناريو يرسم لنا علي الفزاني بأسلوب المناجاة، وعن طريق الرمز البسيط كيف يلجأ الغرب إلى ليبيا لينهب بترولها، في قصيدته (النهر والجراد) التي يخاطب فيها الشاعر عاهرة غربية جاءت تشتري شقاءه لتمنحه الحب الكاذب مقابل نقوده... فبالقياس إلى الجراد الطبيعي الذي يخرب قرى بأكملها، جاء الجراد الاستعماري ينهب ليبيا بأسرها ويخربها:

تبرجي فالجنس في مدينتي مغامرة
لكل عابر وعابرة
مدينتي.. يا ويحها استباحها الجراد والسماسرة
مدينتي يجتاحها العراة والبرابرة»[2].

كما عالج علي عبد الشفيع الخرم القضايا الوطنية التي رمز لها الشاعر إبراهيم الأسطى عمر في قصيدته (الركب التائه) حيث «استخدم فيها الحكاية الرمزية الغنية بالإيحاء، في أسلوب سردي تخلله قليل من الحوار والتداعي وملامح أخرى نستبينها أثناء القراءة ؛ تبدأ القصيدة في مقطعها الأول بهذه التهيئة النفسية التي تشحذ خيالنا لاستقبال ما أراد الإيحاء به:

تحت لفح الشمس في تيـه الـصحارى القـاحلات
أوغـل الركـب حيـث الـسير يجتـاز الفـلاة
فـإذا الركـب عـلى مفـرق نهجـين هـلاك ونجـاة

---

(1) جذور القومية العربية؛ ص: 79، 80.

(2) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 32، 33.

وعلـــى كـــلٍ علامــات حوتــها اللافتـــات

***

يمّـــم (الأول) حاديـــه ونـــادى بالمســـير

ومضى في إثره الركـــب ولـــم يبد نكـــير

***

غـــير صـــوت خافـــت كـــان يقـــول

جرت يا حـــــادي وأخطـــأت السبيـــل

... صوت الوعي سرى خافتا يقول للحادي لقد أخطأت يوم أطعت أسيادك الإنجليز فأعلنت استقلال برقة الداخلي، تلك الخطوة المشبوهة التي تشكل خطرًا على تحرير الوطن ووحدته»[1].

كذلك يتناول الشاعر القضايا الاجتماعية مخاطبا الطائر معبرا عن عجزه عن فعل أي شيء بطريق الرمز، ويشير إلى رمزيته هذه محمد الصادق عفيفي -وقد يكون محقـاً فيما ذهب إليه- حيث يقول: «وإخال الشاعر إبراهيم الأسطى وإن كان عنى ليبيا في قصيدته (الطائر السجين):

غير أني أيهـا (الطـير) الكئـيب ... عـاجز مثلـك مغـلول اليـدين

عد بـدعواك إلى المولى القـدير ... مـن إذا شـاء فـما شـاء يكـون

وارتقب فالحظ في الدنيا فـرص ... ربـما جـاءت عـلى غـير انتظـار

واترك اليأس وغرّد في القفـص ... وتناســاه فللعـــســر يـــسار

إلا أنها أكثر ما تنطبق على (سجن المرأة) لأن المعاني التي اشتملت عليها قريبة من المعاني التي رمزبها شوقي في قصيدته (الطائر السجين) أيضا وعنى بها حجاب المرأة»[2].

في حين يتناول الناقد الرمز في موطن آخر من القصيدة نفسها ويرى أن من «أبرز

(1) ملاحظات خاطفة حول قصيدة الركب التائه. مجلة الثقافة العربية. العدد الثالث 1991، ص:122، 123.

(2) الشعر والشعراء في ليبيا؛ محمد الصادق عفيفي طبعة 1957 مكتبة الأنجلو المصرية. ص:111.

الأساليب التي شاعت في أواخر الحكم الإيطالي: الأسلوب الرمزي، وهذا اللون من التعبير يشيع في الناس - عادة - حين تقيد حرياتهم، وحين يمنعهم الخوف من الجهر بآرائهم... وللأسطى في ذلك قصيدة (البلبل والوكر) و(أنا وهي) و(الطائر السجين)؛ وهذه القصيدة الأخيرة أمعن إبراهيم فيها بالحديث عن نقائص الحياة الحاضرة، وعن الاستعمار، وعن حنينه لوطنه، وهو فيها صاحب روح إنسانية يريد إقرار العدالة الاجتماعية بين الناس جميعا (هكذا تصفو الحياة لجميع الكائنات):

أيها الإنسان ما ذنب الطيور ... تودع الأقفاص هل كانت جناة؟
أم تمادت في ضلال وفجور ... مثلنا.. ما الحكم؟ أين البينات؟
أمن العدل ظلوم في القصور ... وبريء سجنه من قصبات؟
ليس في المنقول والمعقول نص ... يدعيه المرء في حين الهزار
هو غريد.. إذا غنى رقص.. ... كل غصن طربا والكأس دار»[1]

2.3.4. اتخاذ الذات وأسرار النفوس موضوعا للشعر:

فمن هذا القبيل تحليل سليمان كشلاف لرموز الشاعر علي الرقيعي الذي يدلل على أن المراد الرمز لا الحقيقة، كما يورد مفاتيح رموز الشاعر من خلال قصائده المتعددة، إذ إن «استخدام علي الرقيعي للرموز يبدو واضحا يتضح منذ القراءة الأولى، ولعل في ذلك تفسيرًا لما لقيه من اضطهاد وقسوة في العيش حتى وفاته في حادث سيارة وهو عاطل عن العمل:

ماذا أخبر عنك هل تجدي وسيلة...إلخ

إن الخطاب يبدو موجها إلى أنثى، لكن الدلائل كثيرة تشير إلى أنه اتخذها رمزًا فقط ليقول ما يريد أن يقوله عن الوطن، إنه برغم أنه يعطيها بعض الحواس والأعضاء البشرية ليضفي عليها صفة الأنثى (مدي لي يديك/ فلعل في عينيك رحم / ففي دمي تجري أمومتك الجليلة) إلا أنه يعطي شيئا من الوضوح عندما يتحدث عن الصفات الطبيعية (أرنو لشاطئك الحزين/ أمواجه بله السنين/ وهضابك الجرداء تستلقي قتيلة/ ولعل يا بلد الهموم/ يا مرفأ الغرباء).

---

(1) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي؛ ص: 467.

كما يمكننا أيضا أن نميز اختلاف المترادفات التي يستخدمها في التعبير عند مخاطبته لامرأة فعلية، وللوطن عندما يضفي عليه صفة المرأة، فعند خطاب امرأة حقيقية نجده يستخدم لفظ (النهد).. ذلك الذي يحوي كافة المشاعر والأحاسيس الجنسية نحو المرأة.. (نهدها الطفل سجين موثق/ انتقى من حلمتيه مسندا/ لهوى أنثى لصدر عبق)[1]؛ (دورة النهد وأزرار على فستان تفتا/ أن نهديها الرخاميين ليالي مغنم/ ولأني أكره المرأة أن ترخص نهديها وتعقم)[2].

لكن الشاعر عند مخاطبته للمرأة التي يتمثلها رمزًا لليبيا يستبدل (النهد) بـ (الثدي) و(الضرع)...(لعل ضرعك فيه قطرة)[3]، (وأن يقضم ثديها السعار)[4].

وهكذا يضفي صفة الأمومة بذلك الجزء من الإنسان الذي يهب الغذاء والحياة للأطفال.. للأبناء.. بل إن علي الرقيعي ليصرح بهذا المعنى واضحا (ففي دمي تجري أمومتك الجميلة)»[5].

وكذلك يطالعنا طاهر عمران في هذا الجانب كاشفا اللثام عن شعر علي الفزاني الذي يعدّ من أبرز الشعراء المعاصرين الذين عبروا عن رفضهم وثورتهم على الواقع حيث «اتخذ الشاعر نفسه رمز السند باد، وعبر عن مشكلات واقعه من خلال ما يحويه هذا الرمز من دلالة على حب المخاطرة، واقتحام الأهوال، والقصد إلى المجهول:

رحلاتي في بحار الكلمات
رحلات السند باد
تاه حينا في الصحارى ثم عاد
بخطى تدمي ولحن مستعار
واستحال الشوق والحرف رماد»[6].

---

(1) قصيدة حلوة.

(2) قصيدة إلى الشاعر التركي ناظم حكمت.

(3) قصيدة ماذا أخبر عنك.

(4) قصيدة الطفلة التي تضحك.

(5) دقات الطبول؛ ص: 138 – 141. وانظر مقدمة ديوان أشواق صغيرة للناقد. ص:27.

(6) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 132.

ويتناول عبد الجواد عباس الرمز في شعر رجب الماجري حيث يردّ على محرر مجلة ليبيا بقوله: «ولا أوافق محرر(مجلة ليبيا) الصادرة سنة1951 بأنه يسمع نغمة نشاز هي نغمة اليأس المبكر.. ويتساءل ما سبب ذلك؟؟ ربما لأنهم رأوا مفارقة كما جاء في المقطوعة السابقة:

أنا لا أحيا على الأحـلام والـصوت الحنـون

إنـما أحيـا عـلى الآلام والـــوجد الدفيـــن

ليس ذلك مدعاة إلى القول بوجود النشاز أو اليأس المبكر في شعره، وإنما هناك رمز واضح في الموضوع، وليس رمز في الأسلوب، يمثل ما يحس به من ممارسات سياسية واجتماعية منفردة خلال معايشته اليومية»[1].

3.3.4. الإغراق في الغموض:

والمراد بالغموض هنا «شفيف يكشف عن جمال المحتوى الفني الذي وضح أثره بالرمز غير الموغل في الغوص والتخييل، وكلما كان الرمز كاشف الدلالة في حياء وخفر كان ذلك أمتع للنفس، وأجمل في التصوير، ولكن إذا تقطعت الأسباب، وبعد الرمز عن إدراك الذهن، فقد يؤدي هذا إلى غموض غير مقبول، لتوقف الدلالة الرمزية عن أداء أثرها الجيد الذي جاءت من أجله واستخدمت له»[2] ويصبح لغزًا من الألغاز وبالتالي يخرج بالشعر عن أهدافه وغاياته.

يطالعنا محمد الجويلي في دراسته لديوان الشاعر خليفة التليسي حيث «يَرجَع التليسي إلى (عين الخليل) ليسقي منها، ولا نخال ذلك نزعة نكوصية ارتدادية إلى الماضي، وإنما لأنه يعتقد – وله في النقد مواقف – أن تلك العين ما زالت صافية متدفقة، لعلها وحدها القادرة على أن تحيينا، وتحيي القصيدة فينا، وتوفر لها خصوبتها ونماءها وفعلها في حاضرنا ومستقبلنا، وهو يرجع القصيدة إلى رحمها الطبيعية، فإن الشاعر ينتشلنا من غربتنا ويرجعنا إلى رحمنا الجماعية، ويعود بنا إلى تراثنا وأصالتنا، أو ليس (التراث وطن الجماعة)؟ فإذا بنا ننعم بعالم ركيزته (النخلة الكريمة) (عنوان قصيدة ص:38).

---

(1) رجب الماجري شاعرية ورأي. مجلة الفصول الأربعة. العدد 79 / 1995. ص: 155، 156.

(2) دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر؛ عز الدين منصور. ص: 106.

وللنخلة في تاريخنا وحضارتنا الشرقية قصة طويلة، فالتي جادت على مريم العذراء برطب شهي وهي تنجب رسول الحب، ما تزال تطعم رسل الشعر عندنا بما توفره لهم من دلالات (الشموخ)(عنوان قصيدة ورد ذكره: شموخ ص:41) والصبر ديمومة العطاء:

لكن نخلته مالت بقامتها

وأطعمتني ثمارا من أعاليها (ص:38)»[1].

كما يتابع الناقد دراسته وتحليله للديوان في محاولة لاستبطان الرمز في قصائد التليسي بحيث يتساءل عن المدلول الذي يرمي إليه الشاعر دون جدوى «فشاعرنا يعشق كشف المرافئ المجهولة التي لا يمكن أن تطأها مراكبنا الورقية:

لي ساعة منها وتمضي بعدها

سفني لتكشف مرفأ مجهـولا (ص:62)

شاعرنا بحر يمخر بحرًا، ونحار نحن -ولا حول لنا ولا قوة- ونتساءل: ما البحر في ديوان التليسي؟ هل هو الشاعر نفسه؟

أنا إن أردت الحق بحر ساكن

أعماقه بحر وراء بحار (ص:43)

أم أنه قصيدة، أو ليست القصيدة بحرًا؟ أم هو بحر العشق؟

وأمخر بحار العشق فوق مراكبي (ص:46)

وسرعان ما تتبدد حيرتنا -ولعلنا واهمون- فإذا بنا ندرك أن البحر هو هذا وذاك: الذات والموضوع، القصيدة والشاعر»[2].

كل تلك المعاني يحملها رمز البحر عند التليسي، فما مدلول البحر عند الشاعرة فاطمة محمود؟ ففي قصيدة (الامتلاء) من ديوانها (ما لم يتيسر) والتي تقول فيها:

البحر ناءٍ

البذور مكمّمة

---

(1) في ديوان خليفة التليسي؛ مجلة الناشر العربي العدد 19/ 1991. ص: 15.

(2) الوطـن قصيـــدة، والقصيدة تتغنى بصباها؛ مجلة الناشر العربي العدد 19/ 1991. ص:16.

الغدير دجى

الليل قامة للتمرد...

في محاولة لتفكيك تلك الرموز وإزالة الإبهام والغموض في هذا المقطع، يقول جميل حمادة: «... فإذا أردت الرقص (أيها القريب الغائب) فارقص فالبحر (الكبير الهائل المخيف - ربما بإحالة ما إلى العالم الذي يحاصر الشاعرة كالبحر).. بعيد ناءٍ، أي أن الطقس ملائم لأن هذا الفضاء (المحيط/ البحر) ناءٍ، وكذلك (البذور مكممة) البذور تتهيأ للنبت، ربما هي هنا رمز فريد للحياة، كما هي رمز للإفضاء والكشف والحرية مكممة، ولأنها كذلك فهي مدعوة لحذر، أي أنها خارج وضعنة (الوشاية) الممكنة عن أشياء الحرية، إنها تتيح مساحة من الحرية للشاعرة ورديفها الغائب الحاضر - ضمنا - والغدير كذلك دجى: الغدير أعمى لا تسعفه الرؤية، أما الليل فهو قامة للتمرد، الليل الذي هو حليف العشاق والثوار في آن، هو دائما كذلك ستر لقامة التمرد.. لذا (فسيشبكون في سترة هذا الليل مشكاة المعصية) الثورة والتمرد (مبتهجين)»[1].

أما عن قصيدة (من أقصى القلق) للشاعر محي الدين محجوب فيرى الناقد نفسه أن الشاعر «يحاول أن يغمض النص إلى أقصى حد في محاولة التفاف وتغليف للمفردة لدرجة أن الشاعر لم يذكر كلمة (امرأة)، ومع ذلك فقد ذكر ما يشير إليها، أو إلى الفعل الجنسي في أكثر من رمز لغوي مثل (الرعشة/ النهد/ عارية/ خلوتي/ جسمي/ غوى/ فاكهتهن/ بني الغواية)»[2].

بينما نجد محاولة للشاعر نفسه لفك الغموض الذي يغلف رموز قصيدة (وِلادة) للشاعر علي صدقي عبد القادر حيث يعتقد أن الشاعر «يضعنا مباشرة أمام الحلم بكون نقي وجميل، أو لعلنا نكون نحن الطالعون من اللجة، حبة القمح التي ستلد الكون وترضعه وتقمطه:

هد الحمام، في شكل إشارة تعجب

قالت حبة قمح لجارتها

الحلم حار الليلة !!!

الكون يتخلق في أحشائي

---

(1) أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا. مجلة الفصول الأربعة. العدد 74 / 1993. ص:61.

(2) المرجع نفسه العدد 75. يناير 1994. ص: 48.

سألده فجأة

الجارة: أنت تتوهمين

الكون أكبر من حبة قمح

آه.. أخطأت في الحساب

يا جارتي الطيبة

أنا عاشقة لذلك، سألد الكون

أرضعه، وأقمطه.

فالشاعر هنا يقول لنا أن الكون صغير جدا، أصغر من حبة قمح، حبة القمح هنا دلالة لرموز كثيرة، كتلة رموز اختزلت في رمز واحد وهو(حبة القمح) إنه ذلك الرمز الذي يغذي الباطن بخبز الشفافية والرهافة التي يكتنز بها الكون الشعري عند هذا الشاعر»[1].

كما يحاول الناقد محمد وريث معرفة غوامض أسرار قصيدة (حلم في ليلة صيف) للشاعر نفسه ولعله تمكن من إزالة بعض اللبس والغموض والوصول إلى كنهها «هكذا فرّقت الحياة الغاضبة بين الأحبة جزاء تطلعهم إلى معرفة غوامض أسرارها، وعقابا لهم على عدم رضائهم بواقعهم الذي يعيشون، وهنا تنهض الزيتونة مرة أخرى من نومها اللذيذ لتقول في نغمة خافتة حزينة:

مسكينة أزاهر الصباح

تريد كل شيء

في فجر يوم واحد تريد كل شيء

تريد شقّ قلب أمّنا الحياة لتعرف المجهول...

وهكذا ينهي علي صدقي عبد القادر قصيدته بهذا الأسف الذي تبديه الزيتونة الجدّة العجوز نحو بناتها اللاتي (ارتكبن حماقة البنات) في أبيات ترمز إلى ذلك الإنسان التائه، الذي يتطلع إلى ما فوق قدرته»[2].

(1) الشاعر الذي يقودنا إلى الوهم؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد60 مايو 1992. ص: 76.

(2) نقد قصائد العدد الماضي؛ محمد وريث. مجلة الرواد العدد 9 – يوليو / أغسطس 1967 ص: 66.

ويتابع النقاد استبطان رموز الشاعر علي صدقي عبد القادر، كما في قصيدة (جيفارا) من ديوان (الكلمة لها عينان) التي يعقب عليها نجم الدين الكيب بأنها «ترصد مصرعه متتبعا في ذلك سيرته الذاتية، مبتدئا بذلك التحول الذي اتخذه هذا الثائر طريقا للنضال، والذي اعتمد التنظيم المسلح ثم التحاقه بقوى التحرر التي التفت حوله، والنهاية التي لقيها من أجل معتقده، هذه هي العناصر التي نراها تتداخل في المضمون العام لهذه القصيدة:

وظلّ يقرأ الكتاب ألف مرّة
ولم يجد ما بالكتاب
ويحمل الحروف في يديه
ينظرها ويشمها، ولم يجد عطر الحروف
وأغلق الكتاب
وبعثر الحروف في محاجر الرياح والسحاب...

والقصيدة طويلة نسبيا، وهي تعتمد السرد المفصّل بطريق الرمز المبطّن بنضال (جيفارا) المسلح الذي اعتمده سبيلا ضد أمريكا، وفي محاولة لغلّ يدها عن التدخل في شئون العرب»[1].

بينما يتناول عبد الوهاب الحراري قضية جيفارا في قصيدة أخرى للشاعر علي الفزاني، مزيحا الغموض والإبهام عن رموزها دون أن يحملها من الدلالات مالا تحتمل إذ يرى أن الشاعر «في قصيدة (موت جيفارا) يرسم صورة إنسانية رائعة لجيفارا، ذلك الرجل العظيم الذي آثر القتال حتى سقط مناضلا من أجل الحرية والوطن:

بندقية.. وحمامة..
وأخي المصلوب في الدغل على غصن نخيلة
عار هذا العصر: أن تبكي ولكن داعر عالمنا
عالمنا يا صاحبي
والضمير النسر مقصوص الجوانح
داعر عالمنا والأرض ملأى بالفضائح

(1) علي صدقي عبدالقادر شاعر الشباب؛ نجم الدين الكيب. ص: 183 – 185.

فهذه اللوحة الحية صنعت من جيفارا في شعر الفزاني رمزا حيا لقضية الحرية، العشق الأبدي للمحبوبة الأرض، التي أبت أن تستسلم لهذا العالم الداعر المملوء بالفضائح، فاختارت الانعتاق بلغة البندقية محرابا وطريقا لها»[1].

كما نجد الغموض يلفّ قصيدة إبراهيم الأسطى الرمزية (ما أنت؟) التي يمكن أن يكون عنى بها الحرية أو الروح:

أنــــا في الجـــوّ.. وفي الـــروح، أغاريـــد الطيـــور
وأنـــا في الـــروض، ألـــوان وعطـــر في زهـــور
وأنـــا في النهـــر.. ترجيـــع لموسيـــقى الخريـــر
وأنـــا في الـــشعر.. تحريـــك لأوتـــار الـــشعـور

«فلا شك أن الكلمات:(تسحر/ أضواء/ أنسام/ الروح/ أغاريد/ الروض/ عطر/ الخرير) تحمل من المفاهـيم الشعرية غير ما يجده القارئ في قواميس اللغة»[2].

ومن الرمزيات الغامضة ما نجده عند الشاعر محمد الشلطامي في ديوانيه:(تذاكر الجحيم، أنشودة الحزن العميق) حيث «يمثل لونا آخر من ألوان التشاؤم يصبه الشاعر في لغة شعرية مليئة بالدلالات، موغلة – في أحيان كثيرة – في ضباب الرمزية المكثف، وما من شك في أن الإسراف في التعمية والتستر وراء الرمز كثيرا ما يكون حائلا أمام تذوق العمل الأدبي فيقف القارئ رافضا له أو على الأقل عاجزا عن استغراق تجارب الشعراء، ومن رمزيات الشلطامي المغرقة في الغموض، قوله في قصيدته (العاصفة):

زهرة تخضل في الوحل، وحوتي، ونجوم
وشراع سابح من أجل عيني
صدقوني ربما كانت طواحين الهواء
بعض ما نخشى ورب الموت جاد...»[3].

---

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 73.

(2) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث؛ ص: 463، 464.

(3) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 135، 136.

وهكذا كان الرمز والإيحاء من الأمور المستحسنة في الشعر وبدونها لا يعد شعرا جيدا متكاملا، لأنهما يضيئان جانبا من العمل الأدبي ويتركان لذكاء القارئ وثقافته الجوانب الأخرى؛ في حين أن الإغراق في الغموض يبعد العمل عن الشعر ويصيره لغزا من الألغاز.

4.4. النزعة القصصية

في هذا المبحث سأتولى دراسة بعض ما تناوله النقاد حول النزعة القصصية في الشعر الليبي الحديث، وذلك على أساس «أن الشعر الغنائي -في العصر الحديث- يسري في كثير من قصائده عنصر قصصي، لأن العنصر القصصي يتوافر فيه الإيحاء، وتكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعية، ثم إن العنصر القصصي لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التي قد توجد في الشعر الغنائي غير القصصي فتضعف من قوته، هذا إلى جانب أن الشعر الوجداني متى كان ذا طابع قصصي كانت الوحدة العضوية فيه أظهر، وبدا متماسكا، لا تستقل أبياته كما كانت مستقلة في كثير من شعرنا القديم»[1].

كما أن النزعة القصصية في الشعر الغنائي ليست إلا قالبا عاما لا يصح أن يخطر في بالٍ أن تكون قد بلغت من النضج الفني ما بلغته القصة، ولا يمكن أن تكون مستوفية لكل شروطها، إذ الغرض الأساسي من النزعة القصصية في الشعر إضفاء طابع الموضوعية لكي تبدو الصور أجزاء عضوية في وحدة أغزر حياة وأشدّ تماسكا[2].

وفي هذا الشعر ذي الطابع القصصي تظهر الأفكار والأحاسيس صورًا تحليلية للموقف ينمو الموقف من خلالها، وتظهر وحدتها وتماسكها في ظلاله؛ ونذكر أمثلة لذلك تناولها النقاد من الشعر الليبي الحديث، إذ يرى جميل حمادة في قصائد عاشور الطيبي الذي لا يهتم بالموسيقى الداخلية بقدر ما يهتم باختزال الصورة لأكبر قدر من الدلالات والإيحاءات أن تلك «الحكاية الرائعة حقا والتي يرويها الشاعر، فقد كانت أقصر الحكايات الشعرية على الإطلاق، بل وأكثرها عمقا في الشعرية، وهي مقطوعة (مشاهدة) التي يقول فيها:

---

(1) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 454.

(2) انظر: المرجع السابق؛ ص: 455، 456.

الصيادون مرّوا من هنا
مرّوا بدون سمك.

لقد اختصرت هاتان الجملتان حكاية يمكن أن تمتد إلى صفحات عديدة، علاوة على أنها تترك أثرا عميقا في نفس المستقبل/ المتلقي..إن هاتين الجملتين تختزلان القصيدة كلها بما تمليه من صورة الحزن والخيبة والبؤس الذي سيجتاح الصياد الذي يغادر البحر آخر النهار بلا صيد لأطفاله المنتظرين على جمر اللهفة»[1].

كما يشير الناقد نفسه إلى النزعة القصصية في قصائد فرج العربي ويرى أن الشاعر يروي «في إحدى (حدائقه) حكاية صغيرة، وكأنها قصة قصيرة بعنوان (إلى أين...؟) التي يبدأ فيها سرد الحكاية في أحد أشكالها التقليدية، وكأنه سيروي حكاية ليس لها شكل القصيدة:

واحد إثر الآخر يركضون
صرخات عالية تلطخ الجدران
ضحكات مرمية في غرف مجهولة..

إنه يذكر التفاصيل الصغيرة لمكان الحكاية، ولصرخات أفراد مجهولين وضحكات مرمية في غرف مجهولة، ونحيب ينتعل امرأة...إلخ.

لقد استخدم الشاعر حواس الإنسان وعناصر فعله لكي تدل عليه، وهنا أجاد العربي فعلا في (شعرنة) الحكاية، ووفق كذلك في إبراز صفات مركبة للحالات الإنسانية المجردة مثل الحزن والفرح واليأس والموت.. وما شابه»[2].

أما عن قصيدة (قيامة الرمل) للشاعر مفتاح العماري فيرى محمد حسن دعفوس أن القصيدة تتمتع بحرارة العاطفة والصدق الفني والتصوير القصصي مع توظيف للتراث «وربما يكون تصوير الأحداث من ضرورات فن القصة، لكن العماري في قصيدته هذه (قيامة الرمل) أدخل العنصر المفقود في الشعر الحديث.. وهذا الشيء المفقود هو الحرارة والموسيقى والتصوير القصصي...

---

(1) أسئلة القصيدة؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 / يناير 1994 ص: 46، 47.

(2) المرجع نفسه؛ ص: 46.

وقد اقتفي (مفتاح العماري) في هذه القصيدة -وربما في شعره الذي ينبض بالحرارة والموسيقى- اقتفي أثر الثقافة العربية في عمقها التراثي.. فالرمل والنخيل والثمار والبحر والجماعة كلها، أشياء مترابطة ومتعاونة ولكنه أعطاها الدفء في الكلمات، والجرس في الموسيقى، والانتماء في الثورة.

ولذا فقد وفق في التصوير القصصي في تسلسل منطقي دون أن تفقد القصيدة ترابطها وحرارتها وموسيقاها وتمردها الثوري، وواقعية الأحداث، والثراء اللفظي، والعناصر الثقافية التي استخدمها هي استدعاء للتراث الذي يشكل البعد الحميم في حياتنا»[1].

كما يرى الناقد أن القصيدة أشبه ما تكون بالملحمة من خلال متابعة هذا النص الشعري للشاعر مفتاح العماري، هذا النص الذي «يأخذ حيزًا واسعا باتجاه الملحمة الصغيرة والقصة، لأن تسلسل الأحداث والوقائع في اتجاه واحد يصب في شخصية العربي يعطيها هذا النفس وهذا النسق، والترابط غير المفكك لعناصر القصة يمنحها أحقية كذلك، لتتبوأ مكانة مرموقة في التصوير الشعري للقصة، ليس ذلك الأسلوب القصصي الشاعري، بل أكثر من ذلك... على أن الشروط الموضوعية المتوفرة في الملحمة متوفرة في هذه القصيدة، وربما يكون مفتاح العماري لأسباب كثيرة أخرى لم تمكنه من استكمال هذا النص الشعري كما عرفناه في الملاحم الصغيرة في الأدب الفارسي التي جاءت بعد الشاهنامه للفردوسي، ونقصد هنا النفس الشعري والخيال واللغة، وامتلاك الصورة القصصية عند مفتاح العماري»[2].

وننتقل إلى شاعر آخر وهو حسن السوسي حيث تناول الناقد علي الخرم قصته الرمزية المقتبسة في قصيدته (الفيل المسحور) من ديوانه(الركب التائه)[3] ويرى أنها من أفضل قصصه الشعرية فهي «تحكي قصة فيل برم بشكله وضاق ذرعا، فسار في الغابة مغموما حزينا مما أثار شفقة ساحرة أحالته بناء على رغبته الملحة إلى أرنب، لكنه فـرّ مذعورا أمام أول أسد صادفه فهمّ بافتراسه، فأحالته مرة أخرى - وحسب الحاجة- إلى عصفور، وما أن حام في الجو حتى

(1) قيامة الرمل والشهوة المرموقة للمتلقي. مجلة لا العدد 17 السنة الثانية 5/ 1992 ص:36، 37.

(2) قصيدة قيامة الرمل بين الملحمة والقصة؛ مجلة لا. العدد19 السنة الثانية 7/ 1992 ص:47.

(3) أعيد نشر هذه القصيدة بديوانه الجديد (نماذج) ص: 42.

الجو حتى أوشك أن يقع فريسة الصقور وكواسر الطير، فاقتنع بالعودة إلى شكله الأصلي راضيا بقدره، فالأهم لديه أن يظل قويا، يهاب الآخرون سطوته مقتنعا بحقيقة قالها:

نحن في الغاب، ليس يردع أقوا ... نا عن الفتك رادع من ضمير
لا قوانين بيننا ساريات ... لا تعاليم من إله كبير
(للقوي البقاء) دستورنا الأسـ ... ـمَى وللآخرين سوء المصير[1]

ولكنه يعقب على هذه القصيدة بقوله: «وأتفق تماما مع الأستاذ راشد الزبيري في مقدمته... في قوله عن هذه القصيدة (والشاعر في تناوله لهذه الفكرة كان موفقا كل التوفيق، ولكنه أضاع مفتاح السر حينما أفصح صراحة في آخر القصيدة عما يهدف إليه، فمجال الرمز في أن يظل محاطا بنوع من الإبهام المقصود)»[2].

ويتناول نجم الدين الكيب هذه النزعة القصصية في قصيدة (الخاطئة) للشاعر حسن السوسي مشيرا إلى أن ما تتميز به هذه القصيدة عن غيرها من القصائد «أنها استخدمت القالب القصصي، وهو أسلوب نادرا ما لجأ إليه شعراؤنا ومن هنا فهو يعتبر إضافة جديدة إلى شعرنا الذي ظل دائما يفتقر إلى الشعر القصصي -كما وكيفا- وهذا بعض ما ورد في هذه القصيدة:

مررت وصاحبي يوما بحي ... على أبوابه شمنا زحاما
قوما قد قضوا وطرا وولوا ... وقوما بابه التزموا التزاما
تجمع فيه من هبّ ودب ... نساء يحترفن ضنىً وذاما
يبعن العرض مبذولا رخيصا ... لكي يبتعن بالثمن الطعاما
وغلقت المنافذ في أناة ... وحلت مئزرًا ونضت حزاما
وقالت: هيت، قلت: معاذ ربي ... أبعد الشيب أقترف الحراما؟»[3]

---

(1) انظر: (إضاءات حول الشاعر حسن السوسي وقصصه الشعرية)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 64، 65. أغسطس / سبتمبر 1993. ص: 186.

(2) المرجع نفسه. ص: ن.

(3) في الأدب والنقد؛ ص:86.

ولكن الجانب القصصي الذي يرى الناقد أنه نادر في شعر الشعراء الليبيين، نجده في العديد من أشعارهم، سواء المعاصرين للشاعر حسن السوسي أم المتقدمين عليه، إلا أن حصيلة الشاعر حسن السوسي من الشعر القصصي قد تكون أوفر من غيره قليلا، فلرفيق قصته الشعرية المعروفة (غيث الصغير)، واحتوى ديوان المرحوم أحمد الفقيه حسن على باب أسماه (الشعر القصصي)، وللشاعر الهادي عرفة قصة شعرية بعنوان (الراعي)، وللشاعر إبراهيم الهوني أربع قصص شعرية هي (رؤيا) و(أبونا آدم) و(مخاطبة البوم) و(مناجاة الحوت)، وللشاعر حسن السوسي خمس قصص شعرية إلا أن معظم «هذه القصص الشعرية لا يمكننا أن نطبق عليها كل الشروط الفنية للقصة الحديثة كما يمارسها القاصون المحدثون، لكنها قصائد يروي فيها الشاعر حكاية قد تكون واقعية أو خيالية أو رمزية معتمدا في أغلبها على السرد أحيانا، أو على الحوار أحيانا أخرى وحسب موضوعها قد تكون محددة بزمن وقد لا تكون، ولها بطل أو أبطال لكنها في النهاية تحقق -غالبا- نوعا من الوحدة العضوية»[1].

ويؤكد هذا الأمر -وهو وجود القصة في الشعر الليبي الحديث- ما أشار إليه محمد الصادق عفيفي من أن ذلك «يتضح في شعر رفيق، والفقيه حسن والهادي الصغير، وعبد الغني البشتي، وإبراهيم الأسطى، ونذكر من شواهد ذلك قصيدة رفيق (غيث اليتيم) وهي آية من آيات الإبداع التي تذكرنا بقصائد الشاعر الإنجليزي العاطفي (ورد زورث) وأضيف إلى ذلك أن أسلوب رفيق أصفي ديباجة وأعمق عاطفة:

هو في الملجأ من دون اليتامى ... دائم الصمت وقارا واحتشاما

واضح الجد قليلا ما يرى ... ضاحكا إلا إذا استحيا ابتساما

نافذ اللحظ تراه ناظرا ... نظرة الأجدل يرتاد الحماما»[2]

ويرى طاهر عمران أن النزعة القصصية تعد من المحاولات التجديدية في الأسلوب عند الشعراء التقليديين من أمثال إبراهيم الأسطى عمر، وأحمد رفيق، وأحمد الهوني «من ذلك قصيدة إبراهيم الأسطى عمر وهي تبدأ بمخاطبة الشاعر لذلك العصفور قائلا:

أيها المسجون في ضيق القفص ... صادحا من لوعة طول النهار

---

(1) إضاءات حول الشاعر حسن السوسي وقصصه الشعرية؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 64، 65، ص:185، 186.

(2) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث؛ ص: 468.

ردد الألحان مــن مر الغـصص   وبكى في لحنـــه بُعــد الديــار

***

ذكـــر الغـــصــن تنــشى   وأليفـــــا يتغـــــــــنى

وهــــو فــي السجــن مُعنّــى   فشكـــى الشــوق وآنّــا»[1]

في حين يرى محمد مسعود جبران أن النزعة القصصية في شعر أحمد الفقيه حسن لم تنضج، وأنها تفتقر إلى مقومات القصة الحديثة فعندما «تقرأ القصة الشعرية التي حاول فيها أن يجاري شوقيا ومطران، إلا أنها أتت في معظمها عنده تقريرية تعليمية تنقصها الحبكة الفنية والأسلوب التصويري، والحوار الحي الطريف»[2].

ولكن أهم ما ينبغي أن يلحظ في القصة الشعرية الإيحاء، وإضفاء طابع الموضوعية إذ ليس «العنصر القصصي في الشعر الغنائي إلا قالبا عاما، لا يصح أن يخطر في بال أن ننتظر فيه نواحي نضج قصصي يحاكى بها النضج الفني في القصة أو ما يقاربه»[3].

---

(1) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص:194.

(2) أحمد الفقيه حسن: حياته وأدبه؛ ص:98.

(3) النقد الأدبي الحديث؛ ص: 455.

5ـ الاتجاه الالتزامي

مدخل:

يقصد النقاد بالالتزام في هذا الاتجاه مدى التزام الشاعر بالقضايا التي تهم وطنه ومجتمعه ومن ثمّ «وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا قومه الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال»[1].

ويدعو إلى هذا الاتجاه مذهبان من مذاهب الأدب، هما: الواقعية الاشتراكية، والوجودية.

وعلى الرغم من الاختلاف الجوهري بين هذين المذهبين، فإن كلاً منهما يلزم الشاعر بالاشتراك في مشكلات المجتمع، والاهتمام بالمضمون وأثره في تبصير الشعوب والأفراد بواقعهم، وتحميلهم المسؤولية تجاه الحياة والمجتمع، كما يجعلان المتعة الفنية في الأدب وسيلة لغايات إنسانية من أجل تحرير الإنسان.

كما يتحتم على الشاعر أن يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية من حيث صداها في النفس، بحيث يعرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته «يضيق بها، أو يهرب من مواجهتها في خواطره النفسية وآماله المنشودة، ولكنه هروب فيه معنى السخط والنفور، مما يصبغ هذا الهرب صبغة إيجابية اجتماعية في نتائجها، ولكنها نفسية في جوهرها ومنشئها»(2)؛ ولكن ليس المراد من ذلك «تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة، إذ قد يكون لا مبرر لها، ولا أن نلزمه بقيم اجتماعية خاصة، إذ إن ميدان الشعر الذات والوجدان»[3]؛ وعلى هذا لا يمكن أن

---

(1) النقد الأدبي الحديث؛ محمد غنيمي هلال. ص: 484.

(2) المرجع السابق؛ ص: 491.

(3) المرجع السابق؛ ص: 393.

يفرض على الشاعر جانب معين في تجاربه، لأن له أن يتناول منها ما يشاء، ليصور تصويرا إيحائيا فنيا ما يتناول من تجارب، لأنه يستجيب إلى إحساسه ووجدانه[1].

ونظرا لما لهذا الاتجاه من أهمية لدى الشاعر ومن ثمّ لدى الناقد فقد رأيت أن أبدأ بمبحث تناول النقاد للقضايا الاجتماعية ثم الوطنية ثم القومية ثم الإنسانية.

1.5. القضايا الاجتماعية

وفي هذا الجانب أتناول الدراسات التي تحدثت عن القضايا الاجتماعية التالية:

1- قضايا المرأة.
2- قضية الفقــر.
3- قضية العلم والأخلاق.

1.1.5. قضايا المرأة:

لقد أولى الشعراء والنقاد المرأة اهتماما كبيرا، فتناولوا قضاياها ومشكلاتها الاجتماعية في أشعارهم ودراساتهم، لأنهم يرون في المرأة الأم والحبيبة، المرأة الشريفة والوضيعة.

من هذا المنطلق نجد العديد من النقاد الذين اهتموا بالشعر الذي يمجد المرأة الأم كما في حديث نجم الدين الكيب عن شعر علي صدقي عبد القادر الذي يرى فيه أن الشاعر «قد أفرد اهتماما خاصا بالأم أولاً، وبالمرأة بعامة ثانيا، وعلى الرغم من أنه قد فارقها منذ زمن بعيد إلا أنه لا يزال يعيش في تلازم دائم مع أطيافها، فحبه لها لا يفتر لهيبه المقدس في قلبه على مر السنين والأعوام، وهذا هو السرّ الذي يجعلك لا تجد ديوانا من دواوينه دون أن تحتل (أمه) سيرتها العطرة فيه، وهذه واحدة من قصائده[2] نراها وقد سيطرت أطيافها على وجدانه، حتى إنه قد خيل إليه -ذات مرة- أنه رآها بجسمها ورَسْمِها في ساحة من ساحات إحدى المدن الكبيرة، فحَسِبَها أمه وقد خرجت من القبر، فاندفع يجدّ في إثرها مناديا:

---

(1) انظر: المرجع السابق؛ ص: 391.

(2) قصيدة (لك يا أمي) من ديوان صرخة؛ الأعمال الشعرية الكاملة، علي صدقي عبد القادر، المجلد الأول، الطبعة الأولى 1985، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس - ليبيا. ص:191.

تعالي أنت يا أمي

ولم تسمع

ولم تنظر إلى صوتي

ولو نظرت

رأته حاملا أوراق زيتونة...»[1].

كما يتناول أحمد العنيزي قصيدة (ذكرى أمي) للشاعر علي الرقيعي التي يرثي فيها أمه، ويستعيد ذكرياتها، فهي قصيدة «تحفل بالقيم الإنسانية المتمثلة في الأم، التي كانت ولا تزال ينبوع الحنان والعطف والرّقة.. الأم التي افتقدها وافتقد معها العاطفة الخالدة المتمثلة في الأمومة:

آه يـــا أمـــي الحبيبـــة لـــو ألقـــاك طيفـــاً ولـــو رهـــين نـــدوب

أغمر القلب لحظة في انتشـــاء في انعطاف وفي حنـــــــان رطيـــب

***

إن في حـــضنك الحنـــون عزائـــي وسروري وخمـــرتي وعيـــوبي

أنت أنت الوفاء مذ متِ، ماتت سلوة القلب في وجودي الرهيب»[2].

في هذا اعتراف بفضل الأم واحترام لحقوقها، ولكي تنال الأم هذا التقديس والاحترام، ينبغي أن تؤدي دورها وتقوم بواجبها بأن تهتم بأبنائها حتى تنشئ جيلا صالحا يقدس رباط الأسرة ويمجده، ويسهم في بناء المجتمع الذي تسوده المحبة والوئام، فعن تربية الأم لطفلها يرى عبد الوهاب الحراري من خلال قصيدة الشاعر مصطفي العربي التي بعنوان (شكوى طفل) من ديوانه الورد الأبيض أن الشاعر خاطب «قلب الأم التي جردت من الإنسانية بإيداعها لطفلها فلذة كبدها في دار الرعاية، ليعيش محروما من حنانها وقلبها ورعايتها وحبها فجاء عجز القصيدة:

قلب الطفل يا أماه

قلب الطفل الملقى في دار حضانة

---

(1) علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب؛ ص: 141، 142.

(2) ديوان الحنين الظامئ مولد شاعر؛ مجلة النور العدد 6 السنة الأولى نوفمبر 1957. ص: 10.

ضيقة مثل الزنزانة
يشكو للعالم أحزانه..

فهذه الأبيات أجاد الشاعر بناءها الشعري ببراعة وإبداع متناهٍ، وشخصيا أعتبرها أروع لوحاته الشعرية، فقد لمست فيها صدق المعاناة وأصالة الانتماء والإبداع، والارتباط الحقيقي بإحدى قضايا الوطن، بعيدا عن الزيف والدجل والتمويه والخداع»[1].

إن هذه القضية وهي قسوة قلوب الأمهات وترك الأطفال عرضة للضياع تهم المجتمع بأسره، لأن الأطفال هم جيل المستقبل، وبهم يبني المجتمع، ويتمثل وجه الإبداع في هذه القصيدة أن أبياتها تحرك عاطفة كل من يقرأها بتصويرها للمأساة تصويرا دقيقا.

فإذا طرقنا باباً آخر لدى المرأة، وجدنا المرأة الحبيبة، مصدر الحب والجمال، وفي هذا الصدد تطالعنا أشعار حسن السوسي التي تبدو المرأة فيها مصدر عشق وإلهام، حيث يشير لهذا الأمـر أحمد بدوي في مقدمة ديوان (الفراشة) إذ يعد «الشاعر – في حقيقة الأمر – عاشق جمال لا يعشق امرأة بعينها، وإنما يعشق المرأة – الذات- وليس المرأة – الصفات- يجد جمال الذات في كل امرأة»[2].

ويوافقه على هذا الرأي عبد الجواد عباس «فقد كان الشاعر يدوس على شهواته ولا يتبع نفسه هواها، إنه يحترم وضعه الاجتماعي، لا يدع النزوات تسيء إلى سنه، بل إنه يقرر إذا جمعته الصدفة مع المرأة فلا تزيدها رفقته إلا شرفاً وعزاً ؛ يقول في ذلك:

لم يعبهـا أنهـا سـارت معـي	فهـي بنـت المجـد أخـت الـشرف
وأنـا بـالعمر أفـدي عمرهـا	أن أراهـا في شـفاه المرجـف
فهـي عينـي أتـرى أطرفهـا	مثلهـا لـو ضـيعت لم تخلـف
لـم نكـن إلا صديقيـن علـى	شرف النبـل ونبـل الشـرف»[3]

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص:122.

(2) ديوان الفراشة؛ حسن السوسي، الطبعة الأولى 1988، مطابع الثورة للطباعة والنشر – بنغازي، منشورات مركز دراسات الثقافة العربية. ص: 7.

(3) (قراءات في الحب من ديوان الفراشة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد: 64، 65 أغسطس/ سبتمبر1993. ص:179.

كما ينادي بهذا الرأي عذاب الركابي مؤكدا أن «امرأة -السوسي- دائما في وداع، وهذا ما جعلها دائما بعيدة في كل قصائده، فهي قد تأتي وقد لا تأتي، المهم أنه بانتظارها، وفي هذا الانتظار يذهب العمر، تجف أشجاره، يودع ورده الندي، وعصافيره الغنّاءة، وتثقل الساعات، تطول وتزداد الليالي حلكة، فالعزاء الوحيد هو في هذه القصائد، الابتهالات الشعرية الجميلة الرقيقة:

وحــــان الفــــراق فودعتهــــا	عــلى أمــل لــو تتــاح الوســيلةْ
وألقــت في يــدها بعــض مــا	يــذكر مــن قــد تأيّــا رحيلــةْ
فــسالت عــلى خــدها دمعتــان	تــــولتهما بــــالأكف البليلــــةْ
قــد احتــدم الــشوق لكننــا	حيــاء أبينــا عقــوق الفــضيلةْ
هــي احترمــت حرمــات الــصبا	وإني احترمــت وقــار الكهولــةْ
وذلــــك غايــة مــا بيننــا	وهذا الكتاب ختمنــا فصولــةْ»[1]

ومن الحب العذري العفيف، وذلك العشق الطاهر في أشعار علي الرقيعي ما تناوله مفتاح الشريف في قصيدة (هينمات الأمس) حيث «يشعر بأن الفراغ قد امتلأ، وأن الجدب قد اخضوضر حين تحسس خفقة الحب تدمدم بين جنبيه، وتذكي فيه الذكريات إلى الحبيب الذي جواه، وأن النار في حسه وامض قلبه، فيخاطبه مستجديا:

فأعيدي قصة الحب لتشفيها وتأسي

وحين تمضي في سياق هذه القصائد تدرك بأن الشاعر عفيف في حبه وعنيف في سخطه، فهو عندما يحب نتحسس قلبه يجري ذوبا مع الأبيات حارا لاهبا، وحين يسخط يضع على عينيه نظارة كالحة السواد تعكس في نفسه كل الزوايا القاتمة المربدة، وتحرك فيها أمواجا صاخبة من المرارة واليأس، أما الأمل فإنه لا يجعله يتحسس إلى قلبه السبيل، ولعل قصيدته (أوصاب) خير دليل على ذلك»[2].

ويتناول المرأة الحب والسكن محمد الجويلي في معرض حديثه عن قصيدة (المجانين)

---

(1) (هل كان حسن السوسي عاشقا)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد السابق. ص: 195، 196.

(2) (الحنين الظامئ)؛ مفتاح الشريف. مجلة الضياء العدد الأول السنة الأولى مارس 1957. ص: 26.

للشاعر خليفة التليسي حيث «يطوف بنا التليسي وسط هذا العالم: كون من الحب، حب المرأة الوطن التي وإن وجدت في واقع الحياة، فهي توجد في واقع الأدب، وتتمتع بوجودها المكثف والحيوي داخل الذاكرة الشعرية فهي من الحاضر والماضي تتراوح بين الذكر والذاكرة، وفي حرارة واقعيتها وتاريخيتها هي أشبه ما تكون بالكائن الأسطوري، خيالها يمتد من عصر الخيل والقوافل والمراكب السندبادية إلى زمن الكتابة والقراءة، هي المرأة شيطان الشعر في كل العصور العربية، ألا تستحق أن تكون وطنا دافئا دفء القصيدة:

كشفت من كنوزها أغلاها   أنا ما كنت شاعرا لولاهـــا

(ص:246. آخر بيت في الديوان)»[1].

وبما أن الناقد وصفها بأنها شيطان الشعر فإن العديد من الشعراء يرون المرأة شيطانا فعلا إذا تحولت إلى كتلة من الأحقاد والشرور وسعت لنشر السموم والرذيلة فتصير شيطان شر لا شيطان شعر، من ذلك ما نجده في ثنايا قصيدة (حواء) للشاعر علي صدقي عبد القادر التي تناولها أمين مازن بقوله: «يضطرب مفهوم الشاعر حول المرأة، فلا يرى فيها سوى الخرافة الأولى التي تقول بأنها شر لا بد منه، وخطر ينبغي الحيطة منه:

من ترى الشوك الذي أنبت زهرا
والفراش الحائر الطالب أمرا
ها أنا أعلم ذا الساعة سرا
إنما الشوكة أنثى تتعرى
والفراش الرجل الناظر شزرا..

هل هناك دلالة يثيرها مثل هذا النوع من الشعر سوى المفهوم الذي أشرنا إليه»[2].

ويعقب نجم الدين الكيب على القصيدة نفسها ويرى في النهاية أنها «استكشاف لكنه المرأة، ومحاولة لرسم صورة لها من خلال رؤية يحيط بها الشك، ويخالطها الريبة، وعدم الاطمئنان، أو هكذا ما يمكننا أن نستنتجه من قراءتنا السريعة لهذه القصيدة:

---

(1) (الوطن قصيدة، والقصيدة تتغنى بصباها)؛ مجلة الناشر العربي. العدد 19 / 1991. ص:16.

(2) (رأي في زغاريد ومطر بالفجر)؛ مجلة الرواد العدد 12 ديسمبر 1966. ص: 20.

فتنة المرأة كالرقطاء حولي تتلوى
نصفها نار ونصف من هشيم بات يشوى
بعضها يأكل بعضا ثم يخبو ثـم يقوى
وترى بعد رمادا منه حواء تسوى
فتنادي ليس عني يا بني أمي سلوى...»[1].

ويجرّنا هذا للحديث عن المرأة بائعة الهوى التي ألقاها المجتمع وسط الرذيلة نتيجة الفقر والانحلال اللذين تعيشهما تلك المجتمعات، من ذلك ما تناوله الناقد نفسه في قصيدة (صانعة الهوى) من ديوان أحلام وثورة للشاعر علي صدقي عبد القادر الذي يرى أن هذه القصيدة تعبر عن رؤية الشاعر للمجتمع الأوربي وانحلاله «من خلال (المرأة) التي التقاها في (علب الليل) حيث الاندفاع الجامح نحو لذائذ الحياة، وحيث تقدم (المرأة) نفسها هناك سلعة لمن يشتري وهي تنادي على بضاعتها – تماما– كبائع يبغي ترويج سلعته:

ومنهـا سـمعت نـداء الجـسد ... عـلى مرقـد الـشهوة المتقـد
يـصيح تعـال، تعـال اسـتبد ... بجـسمي الـذي للقـاء اسـتعد
إلام أبيـع لكـم عفتـي؟ ... إلام تـساوركم ضـجعتي؟
وتهفـون شـوقا إلى قبلتـي ... ألا تـسمعون إلى قـصتي؟
وترسـل بالأغنيـات الخليعـة ... تـذكرنا بـشعر (ابـن ربيعـة)
تقول اشتروا مـن شـبابي ربيعـه ... فـإني عزمـت عـلى أن أبيعـه»[2]

كما نجد الشاعر علي الرقيعي يتناول المرأة العاهرة التي يعدها أفعى علمته الرذائل والفجور في عدة قصائد من ديوانه الحنين الظامئ مثل قصائده (إلى واحدة)و(ضحية) ومن خلال هذه النظرة وهذه المعاني يشير أحمد العنيزي إلى أن الشاعر «ينتقل بنا في ذكرياته إلى أنواع أخرى من الحب، الحب الذي يتمثل في المرأة الأجيرة التي تقبض الثمن من عرقه وكدح يومه وضآلة مكسبه، والمرأة الأفعى التي علمته الرذائل، والمرأة التي أغراها بريق الحلي

(1) علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب؛ ص: 130، 131.
(2) علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب؛ ص: 139، 140.

فخانت الوفاء... ولنأخذ مقتطفات من قصيدة (ضحية) التي يقول فيها تأنيبا لتلك التي فرطت في نفسها وغرر بها:

لا تعتبي

أو فاعتبي

ماذا يضير عتاب مقصدك الغبي

فلقد سئمتك إذ تحقق مأربي

فيم انتظارك؟.. فاذهبي.

إلى أن يقول لها في أوج ثورته وهو يدير ظهره لها ناقما:

هلا قبضت الأجر والثمن السخي؟

من كدح يومي.. من ضآلة مكسبي»[1].

ولكن ما سبب هذا التدني الذي وصلت إليه المرأة في بعض المجتمعات من الدعارة والانحلال والفجور.. إن المجتمع هو الذي تقع عليه مسؤولية هذا الضياع والفساد، ويدلل على ذلك أحمد عطية من خلال تناوله لقصيدة (ماريا) للشاعر علي الفزاني من ديوانه رحلة الضياع فـ «عندما يتناول الشاعر قضية المومس التي تحظى بعطف الأدباء لأنها تمثل الرمز السهل الظاهر العفن، والباطن البائس الذي قد يكون طاهرا من الداخل في قصيدته (ماريا) المومس الأوربية، يقرأ في محنتها عفونة الغرب المليء بالذئاب، فماريا برغم عفونتها ضحية، وإذا كانت هذه بغية، فليست وحدها البغية، بل الكل بغايا، والكل ضحايا، ثم لا شيء يبعده عن وطنه، فهو في أحضان العفونة والقذارة والبغاء، يرنو إلى المرأة الجميلة الذليلة التي تنتظر من ينقذها من الذل والتخلف:

نحن عشاق البغايا

نحن؟.. أم هن بغايا؟

(ماريا) الكل بغايا

وضحايا

(ماريا).. في وطني

---

(1) (مولد شاعر)؛ مجلة النور، العدد: 6 السنة الأولى، نوفمبر 1957. ص: 9.

ألف جميلة
ألف خصر، ألف عين
في مآقيها نداءات ذليلة»[1].

إن المرأة التي تحمل الحقد إنما هو حقد على المجتمع الذي ألقى بها في عالم الرذيلة، وهذا ما عناه محمد دعفوس في تناوله لشعر علي الفزاني الذي يرى أنه مغامر «وكل شاعر بطبعه يمل الرتابة، وكل شاعر في داخله روح قلقة وحالة اضطراب، ولكنها هي الروح التي يستمد منها الشاعر لحظاته، مع ما تراكم لديه من أوهام وأحلام في الحياة:

دقي على الأبواب
مرهقة العينين والأهداب
منهارة الأعصاب
الفارس الزنجي في السرداب
والجنس من أردانه ينساب
والحقد ملء باليَ الثياب
دقي على الأبواب..

وفي هذه الإرهاصة التي يختلط فيها الغرور بالجنس.. وبالنظرة لبني جلدته من الأفارقة، يرفض الشاعر خداع تلك المرأة التي تخفي وراءها حقدا، دون أن تكون هناك حالة من الصدام، وفي هذه القصيدة التي نشم رائحة نزار قباني فيها نعرف من تفكيكها أن الإنسان ذهب ليعرف العالم وليكتسب التجربة»[2].

فإذا التقينا بشعر المرأة وآراء النقاد في مسألة الحجاب والسفور ومشاكل الزواج والقيود الاجتماعية أو الرقيب الاجتماعي، الذي يكبل حرية المرأة، ويحول دون مشاركتها في صنع الحياة، ودون اعتبار لآدميتها وإنسانيتها، وجدنا السبب الذي حذا بالنقاد إلى تلمس الأسباب الكامنة وراء هذا الأمر، لأنه من المعلوم لدى الشعراء «أن المرأة خمر الشعر ورحيقه، يرتشفه

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 30.

(2) (المعاصرة والأسفار والآخرون)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 64، 65 أغسطس وسبتمبر 1993؛ ص: 68، 69.

الشاعر العاشق فتأخذه نشوة ما يفيق منها إلا وفي فمه لحن سماوي، فهي الوحي الذي يلقي في خلد الشعراء صورا منتزعة من رؤى الأحلام، وسوف نرى في النماذج الآتية -على قلتها- عقدا نظيما يتلألأ في جيد الشعر العربي خفة ودلالا، وروعة وبهاء، ولكنه ليس بالقدر الذي كنت أتوقعه من شعراء ليبيا.

وهنا نتساءل: هل زهدوا في هذا اللون من الشعر؟ قد يكون، ولكن الظروف التي حاقت بهم تنقض هذا الاستنتاج... أم أنفوا خجلا أن يطلعوني على هذا اللون من أشعارهم؟ لأن البيئة محافظة، متمسكة بالتقاليد، وبحجاب المرأة؛ الأمر الذي يدفع بعض المتزمتين أن يعلن الحرب على كل إنسان تسول له نفسه أن يدعو إلى السفور، أو يتشبب بالمرأة.

قد يكون هذا، وقد يجد القارئ أن سمة عواطفهم ليست من هذا النوع الذي يذوب رقة في غزل أو هياما في حب، وهذا الذي كنت أعجب له، وأجري وراءه لعلي أقف منه على شيء لأن بلدا جدّ محافظ، والحجاب على أشده، والاختلاط محرم في الأحياء الوطنية، وعوامل الكبت تفرخ وتبيض بين الشباب، ومع ذلك لا أجد قيتارة تنبض بألم صاحبها أو شدة وجده، وتحكي لنا طهارة حبه وعفافه، اللهم إلا بضعة منهم؛ في مقدمتهم (ابن زكري) الذي فلسف الحب كما في قصيدته التي مطلعها:

روّح الروح، واسقني بمـــدام ... وأدر ذكر قصة المستهـــام

وقصيدته التي مطلعها:

رق لمّا هواك عقلي فما يقـــــ ... ـدر إلا على رقيق المعانـــي...

والرقيعي الذي هصره الغرام، فلون عاطفته بالرومانتيكية الحزينة، وأقرأ له قصيدته (الجحيم) التي مطلعها:

أنـــا ضـــيعت في الليـــالي أيّـــا ... مي، وأهرقـت بـالهموم جنـاني

واحتسيت الدموع كأسا دهاقا ... ملؤها الصاب من أسى أحزاني

وأما دون ذلك فلم أجد فيما وقفت عليه من أشعار إلا نسيبا تقليديا جريا على عادة الشعراء، أو تشبيبا ببعض الإيطاليات والوطنيات فيه مرح وعبث ودعابة»[1].

---

(1) الشعر والشعراء في ليبيا؛ ص: 97، 98.

وهو كذلك فالبيئة محافظة متمسكة بدينها قبل تقاليدها الذي يدعو المرأة إلى الستر والحجاب، فكيف له أن يصف هؤلاء المتمسكين بدينهم وشرفهم بالمتزمتين فدينهم يأمرهم بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ومحاربة الرذائل بما في ذلك الدعوة إلى السفور، ثم يتجرأ على هذا البلد العزيز وعلى الدين الإسلامي الحنيف عندما يعلن أن الاختلاط محرم في الأحياء الوطنية ويعجب من ذلك؛ كيف ذاك والإسلام يحرم الاختلاط في كل زمان ومكان.

والواقع أن مشكلة القيود الاجتماعية التي فرضت على المرأة في بلادنا لها صداها وأثرها على الشعراء وبخاصة الشاعر علي الرقيعي الذي أفرد العديد من قصائد ديوانه لهذه القضية، وتداولها النقاد بالدراسة والتمحيص والتحليل؛ من ذلك قصيدة (انعتاق) التي يشير من خلالها إلى هذه القضية مفتاح السيد الشريف حيث وجد «الرقيعي بعد أن لمس أطراف المشكلة، يغوص إلى عمقها؛ ليعيشها ويهضمها ويتفاعل معها تفاعلا واعيا، كما في قصيدة (انعتاق) إذ يقول:

أقحمـــي ظلمــة الحيــاة وهبِّـي	مـــن رقـــاد الـــسنين والأيـــام
حطمي القيـد والـسدود تحـدي	بطشة الجور والـضنى والظـلام

والقصيدة كلها ملتهبة مفعمة بالثورة المريدة البناءة التي يريد الشاعر أن يزرعها في قلب الحبيبة»[1].

ويؤكد على هذا المعنى عبد الوهاب الحراري في حديثه عن هذه القصيدة وما شابهها من القصائد التي تدعو إلى تحرير المرأة من الكبت والظلم والاضطهاد إذ يرى أن «هذه القصائد تتدفق بشيء من طابع الحياة في بلادنا في تلك الفترة، وتصور السجن القاسي العتيد الذي تغرق وتعيش في مدينته المرأة، فالمرأة كانت تقاسي الأمرّين (قيود المجتمع، ونظرة الآخرين) فترى عبر أبياته صدق مشاعره، وروعة تعبيره، ودعوته المتكررة إلى تخفيض المهور، وتحريرها من قيود مزلاج الظلم الاجتماعي، وضرورة مشاركتها في بناء صرح المجتمع مع أخيها الرجل في الحياة العامة:

---

(1) (الحنين الظامئ)؛ مجلة الضياء. العدد الأول، السنة الأولى. مارس 1957. ص: 39.

أقحمي ظلمة الحياة وهبِّـي   من رقاد السنين والأيـام[1]

كما يلتفت خليفة التليسي إلى بعض قضايا المرأة في شعر الرقيعي كذلك ولكن من منطلق آخر حيث يريد لشاعرنا شخصية أصيلة، تحمل «رسالة تتغذى من القضايا التي يهب نفسه لها ويعيش من أجلها، وهو قادر على ذلك، وقادر على أن يحقق ما نريده منه، وهذا الديوان يفصح عن المجهود الضخم الذي يبذله من أجل هذه الشخصية، وبخاصة في بعض قصائده الغزلية التي تحمل شيئا من طابع الحياة في بلادنا، وتصور السجن القاسي العنيد الذي تعيش فيه المرأة الليبية، في هذه القصائد نستطيع أن نلمس صدق الشاعر في تصويره لعواطفه وعواطف المرأة السجينة التي حبسوها عن الحياة، وحجبوها حتى عن الشمس:

نجـواي ويحهـم اسـتباحوا   وأدك النـــزق الغـــشوم

وتخـــيروا بـــئس الجـــداد   لقتـــل قلبـــك بـــالهموم

لكـــنهم عبثـــا أرادوا   لـــن تواريـــك النجـــوم

فتجلـــدي ودعـــي الكآبـــة   والتأفـــل والوجـــوم»[2]

وينظر أحمد العنيزي -من خلال منظار الشاعر علي الرقيعي- إلى دنيا المرأة حيث «يعود الشاعر مرة أخرى إلى اجترار ذكرياته الماضية في دنيا المرأة، والتي تعكس تجارب حبه في بداية حياته التي لم يعرف فيها المرأة إلا من خلال علاقات عابرة تركت في نفسه آثارًا متباينة، وزرعت في أعماقه رواسب مختلفة ظلت تطفو وترسب ويستمد منها ألوانا من المشاعر والأحاسيس، هي التي انعكست في شعره وطبعته بطابع الاجترار فترة تمثلت في قصائده التي يجترها ويحلم فيها بالحبيب دائما... ومن هذه القصائد التي تحيا فيها مع الشاعر وذكرياته في عالم الحب (إلى نجوى) التي يخاطب فيها نجواه ويبثها كوامن نفسه، ويعدها بأن قلبه سيحافظ على حبها رغم القيود والسدود والحجب:

يمينا بحسنـــك بالذكريـــات   وبـالغنج، باللفتـــة الآســـرة

وبالسحر في وجهك المستنيـــر   باللطـــف، بالفتنـــة النـــادرة

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 30، 31.

(2) تصدير لديوان الحنين الظامئ؛ خليفة التليسي. ص: 10، 11.

سأتلوك رجع نشيد الشباب وطيفك لن يبرح الذاكرة
برغم القيود، برغم السدود ورغم أسى الحجب الحائرة»[1]

ومما يدل على اهتمام الشاعر علي الرقيعي بقضية المرأة في بلاده ومعايشته لما تعانيه من قيود وسدود، نقرأ له قصيدة (أغلال) التي تناولها محمد عفيفي بالدراسة والذي يرى من خلالها أن المرأة الليبية تحظى بمؤازرة الشعراء، والدعوة إلى تحريرها من هذه الأغلال، والعمل على إزالة الصعاب والعقبات من طريقها الذي ينبغي أن يضاء بنور العلم والمعرفة، كما يشير إلى أن هذه القصيدة كان الشاعر «يناجي فيها حبيبته، ويذكرها بأماسيه الماتعة، وما كان يلاقيه في سبيل الوصول إليها من عنت وقيود، ويسرد هذه القيود في ثورة جائحة، وأعتقدها ثورة منه على هذه الأغلال التى تقيد المرأة الليبية بوجه عام:

سحقا لأحكام الرتاج الجائرات وللقيود
للغل للكبت الشنيع وللسياج وللسدود
سحقا لهم نصبوا حواجز قاتمات من حديد
تضنى أمانينا الحزينة بالعنا القاسي المبيد»[2]

هذه الثورة على العادات والتقاليد تتكرر في العديد من قصائده، إلا أنه وفق في بعضها وأخفق في بعضها الآخر، حيث «تأتي قصيدة (مصير) وهي قصيدة طويلة النفس، سكبها الشاعر في إطار فني رائع يتساوق مع الأشكال الفنية الجديدة للشعر العربي المعاصر، ولكن المحتوى الداخلي كان ثورة تخريبية لم يوفق فيها الشاعر، فهو حين يسلط أضواءه الباهرة على حياة (نجواه) لا يواسي المنكوبة في وضعها القاتم، ولا يحتضن معها أملها العنيد في تطوير هذا الوضع، ولكنه يلعنها ويصب عليها نقمته، وما هكذا يرسم المصير (للحبيبة) المظلومة التي فرض عليها القيد، ولكن المصير يجب أن يصنع بالنضال وبالكفاح من أجل تحريرها من الأغلال وانعتاقها من جديد !! أما قصيدة (لعنة الغباء) التي نهج فيها الشاعر نهج أحد شعراء المهجر، فقد كانت قصيدة تطورية مناضلة، فيها تركيز وثورة بناء:

---

(1) (مولد شاعر)؛ مجلة النور. العدد 6 السنة الأولى نوفمبر 1957. ص: 9.

(2) الشعر والشعراء في ليبيا؛ ص: 111. وانظر كذلك الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث؛ ص: 103.

وأسكنوها
غيهب الجب، ولا تلقوا عليها
أي بال أو سؤال
رب همّ يبعث الثورة فيها»[1].

كما يسعى الشاعر علي صدقي عبد القادر إلى رفع القيود الاجتماعية عن المرأة التي ما فرضت عليها القيود إلا لكونها امرأة دون ذنب اقترفته، وهذا ما يصرح به نجم الدين الكيب الذي يرى أن «قصيدة (لأنني امرأة) من أقدم النماذج الشعرية التي كرست لموضوع المرأة، بل لعلها الأقدم على الإطلاق، وقد وقف الشاعر إلى جانب حق المرأة في الحرية الاجتماعية، مطالبا برفع القيود الاجتماعية الصارمة عن كاهلها والتي حولتها مجرد كمّ على هامش الحياة لا نصيب لها من الحقوق إلا ما يأمر به الرجل، فهي أسيرة البيت تحصد العمر والأيام الحالمة، ويتساءل الشاعر عما اقترفته (المرأة) من ذنوب لتواجه بمثل هذا التعنت من المجتمع فلا يجد لها من الذنوب إلا أنها امرأة:

ألأني كنت امرأة؟؟
لا ترى عيني عناقيد الضياء
وأزاهير النهار
تتدلى من شعاع الشمس، فوق الطلقاء»[2].

وتحاول الشاعرة عائشة المغربي أن تقود بنات جنسها إلى الإفلات من الرقيب الاجتماعي مستخدمة الرموز ما أمكنها ذلك، حيث يقول جميل حمادة عن قصيدة دهشة (الليلة الأولى): «تبدأ الشاعرة بالحكاية حيث يختلط الماضي بالحاضر بالمستقبل، وتبدأ أسئلة أشبه بالرموز لا نستطيع استكناه موقعها من الزمن الشعري:

كنا معـًا، نحمل همسا دافئا
لكن الشتاء ازداد قسوة هذه الليلة

(1) (الحنين الظامئ)؛ مفتاح الشريف. مجلة الضياء. العدد 2، السنة الأولى. أبريل 1957. ص: 32.

(2) علي صدقي عبدالقادر شاعر الشباب؛ ص: 133، 134.

فقل لي.. قل لي
الليل الملتبس حالة كآبة
وأنت وأنا
هل يجمعنا فجر جديد

وتختلط الأمنيات بخيالات الأمنية ووجوه المعشوق، وصور الشرطي الذي يباعد ما بينهما في محاولة للالتفاف على الرقيب الاجتماعي ككل شامل، محاولة بذلك ادماجه ككل في هذه المفردة (الشرطي) في آخر هذه الحكاية الشبيهة بهذيان الحمى، تقول الشاعرة:

أرجوك توقف كي نتلاشى معـًا»[1].

بينما تختار الشاعرة فوزية شلابي الانطلاق والتجرد عن عالم القيود والحدود بحثا عن الحرية المفقودة عند بنات جنسها حيث يرى أحد النقاد أن «مستوى الانكفاء إلى الداخل وفيه تلجأ الشاعرة -ربما عن قصد- إلى حزم متاع السفر وحدها، وتمضي في مركبة خاصة تحلق بها في فضاء من الحرية المشتهاة والقيد اللذيذ، أولها في:

- من يأتي نيرودا، يأتي الشعب، بمبضع وعاشقين اثنين.
- في الشارع المجاور، يهرول ماء مقتضب، وشجرة مشماش، خلفه في الصباح الاعتيادي، لم تغمر ذاكرة أمي.
- القصيدة العنوان (كنت فوضويا وشديد الوقاحة).

وثانيها في:

- قلبك خشن، لا تلامسني هكذا، لا تخدش زجاج قلبي.
- وهذه اشتهاءات ولدي لكائنات على الطليقة.
- برهة ثم يشرب نخبه الأخير ويرتمي في شهقة، أمه تزغرد في الزقاق العتيق»[2].

كما أن هذه الدعوة إلى التحرر والتخلص من القيود نجدها عند ناقد آخر إذ يرى أن هذه القيود الاجتماعية تمنع المرء التحدث مع الحبيبته والخطيبة التي فرضوا عليها الحجاب، فما

---

(1) (أسئلة القصيدة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص: 45.

(2) (وحدها تحزم حقائب السفر)؛ عمر عابدين. مجلة لا العدد 11 / 1991. ص: 48، 49.

بالك بأكثر من ذلك، حيث يرمز عادة إلى القيود الاجتماعية بالسجن، وهذه محاولة من الشاعر مجاهد البوسيفي للتمرد وتحطيم القيود، في الوقت الذي «يحاول أن يعلن العشق لحبيبته داخلا بمفاتيح لغة لصية، إنه يعلن بلا غضاضة أنه لص(شريف) لا يسرق إلا لغة الحب ليكتب لها رسائل حب على ورق وردي:

وأسرق اللغة
لأكتب إليك رسائل
رسائل حب على ورق وردي
مثل كلمات العصافير التي تطلقينها
نحوي
في اجتماع اللصوص الكبير هذا
أفخر بأنني لص لا يسرق إلا لغة الحب.

إن مجاهد البوسيفي شاعر حزن شفيف لا يبديه إلا من خلال بعض نصوصه القليلة، وهو نادرا ما يشعل قناديل الفرح حتى في لحظة الفرح هذه، حتى وهو يخاطب معشوقته، فهو يخاطبها من داخل السجن... ومع كل ذلك فإنه سوف يعاود كسر هذه القيود»[1].

كما أثار الصيد أبو ديب قضية الحجاب والسفور من منظور اجتماعي، في شعر أحمد قنابة، الذي كان موقفه من سفور المرأة في عصره واختلاطها بالرجل واضحا في أشعاره، فعندما يتوقف عند أبيات قنابة التي يقول فيها:

عجبا نؤخر من ألم بعصره	ونقدم الحدث الذي جهل الأنام
عجبا نحض على السفور فتاتنا	ونقر مهزلة الفتاة مع الغلام
عجبا ندوس تراثنا وشعارنا	ونظل نسأل ما الحلال وما الحرام

يذكر أن هذه الأبيات تتضمن موقفا واضحا وغيرة إسلامية «تتجلى في هذه الأبيات الثلاثة التي يتعجب فيها الشاعر من المتناقضات الغريبة لهذا الزمن الذي دفع بالعالم المدرك بأمور عصره، والمزود بالتجارب والخبرات إلى المؤخرة، وقدم عليه الذي لا يملك أية خبرة

(1) (أسئلة القصيدة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص:36، 37.

أو تجربة، ونطالب بسفور المرأة والاختلاط بين الجنسين، ونترك مبادئنا ومثلنا وقيمنا وتعاليم ديننا الإسلامي، ثم نقضي الوقت في الجدل والنقاش والتأول: ما الحلال؟ وما الحرام؟»[1].

بينما ينظر مفتاح الشريف إلى هذه القضية على أساس أنها قضية اجتماعية يجب التمرد والقضاء عليها، لأنها تشكل رواسب الماضي بكل عاداته وتقاليده، ولا يرضى الاستسلام والخنوع، فحين يذكر الشاعر علي الرقيعي الحجاب، ويعلن استسلامه له في قصيدته (وعد ورسالة) بقوله:

فهذا جناه

أبي برضاه

بحكم التقاليد

يا للغباء

يتعجب الناقد من موقفه هذا، إذ إنه «لا يثور عليه ولا يتمرد ضده ولكنه يشكوه فحسب، ويخنع له كأنه قدر مفروض، وليس ظاهرة اجتماعية يمكن إزالتها والقضاء عليها»[2].

وحتى عندما يحاول الشاعر أن يثور في قصيدته (أغلال) بقوله:

لن تواريك الغيوم

لا تقنطي فغدا سنصدم ذلك الأسر اللعين

يرى الناقد برغم شعوره بأن كلمات القصيدة ممتلئة بكثير من قيم الحياة، وبرغم ما فيها من إصرار حزين ومضمون هادف إلا أن وعي الشاعر «للقضية كان وعيا وجدانيا قد نحته من موقف عاطفي خاص، ولم يكن وعيا اجتماعيا للقضية فيتعمقها من آفاقها الكثيرة»[3].

---

(1) أحمد أحمد قنابة (دراسة وديوان)؛ جمع وتحقيق: الصيد محمد أبو ديب، الطبعة الأولى أكتوبر 1968، مطابع دار الكتاب اللبناني، رأس النبع – بيروت. ص: 47.

(2) (الحنين الظامئ)؛ مفتاح الشريف. مجلة الضياء. العدد 1، السنة الأولى. مارس 1957. ص:26.

(3) المرجع نفسه؛ ص: 39.

2.1.5. مشكلة الفقر

من القضايا الاجتماعية التي حظيت باهتمام الشعراء والنقاد على السواء: مشكلة الفقر التي تناولها العديد من الشعراء الليبيين، ومن هؤلاء الشعراء خالد زغبية الذي تناول هذه القضية في قصيدته الرمزية أوراق الخريف التي يقول فيها:

وهناك في الركن الدجى
في الكوخ يقبع في ظلام
شيخ مسن
غضنته يد الزمن
عبر المآسي الداميات
وهناك.. يقبع في ظلام
في الركن.. في الركن الدجى
متقلبا فوق الحصير
يتفاعل الألم المرير
في جوفه..
ويد الفناء
جالت بأنحاء الجسد...

حيث «جسم لنا في إطار من الشعر الجديد صورة حية نابضة، مفعمة بالبؤس والشقاء المعربد في جسم شيخ مسن.. يمثل نموذجا صريحا من فقرائنا الكادحين الطيبين،يقضون العمر كله يكدحون ويناضلون من أجل الرغيف، والقصيدة كلها كانت تعبيرا عميقا عن قطاع كبير من مجتمعنا»[1].

كما يتناول هذه القضية الشاعر محمد الفقيه صالح بقوله:

شبّ قلب الليالي عن الحزن
شبّ عن الموت
منذ اهتدت قبضة الفقر للأسلحة.

---

(1) (خطوط لدراسة الشعر الليبي)؛ مفتاح الشريف. مجلة الضياء، العدد 6 السنة الأولى، سبتمبر 1957. ص: 29، 30.

فيعلق جميل حمادة على هذا المقطع بقوله: «لقد شبه الشاعر الفقر بالإنسان الذي سوف يقاتل الجشع والترف والبذخ والبخل، وكأنه ترجم بذلك قولة علي كرم الله وجهه حين قال: (لو كان الفقر رجلا لقتلته)، إن في هذا المقطع من الجمالية والتحريض ما يكاد يغني عن القصيدة كلها، فمنذ اهتدت قبضة الفقراء إلى الأسلحة لم تعد الليالي تركن إلى الحزن، وقد شبّت عن الموت فما عادت تبالي به»[1].

ويتناول نجم الدين الكيب هذه القضية في قصيدة (مجرم ولكن) للشاعر علي صدقي عبد القادر حيث يرى فيها «جانبا من الظلم الاجتماعي المتمثل في الفقر والبطالة، وهما معوقان للإنسان في البناء الاجتماعي، حيث يتحول الشرفاء إلى مواطن الجريمة مدفوعين إلى سد النقص في إشباع حاجاتهم الضرورية المتعلقة بلقمة العيش، والإدانة التي تصدر بحق أولئك الفقراء والمتبطلين هي إدانة للمجتمع أيضا الذي يبقي أولئك المحتاجين على هامش الحياة وبعيدا عن حقهم في العيش الكريـم والقصيدة بعد ذلك تمثل ومضة إنسانية زاد من واقعيتها ما أسكبه عليها شاعرنا من أجواء مخضبة بتجاربه في ساحة القضاء، وأقتطف هنا أجزاء منها مع علمي بأن ذلك سوف يؤثر على سياقها العام:

الحارس المنفوخ يصرخ محكمة
في الحاضرين
وبصوته الخشن الأجش
يقف الجميع كما يشاء الحارس الجلف الغليظ
وتردد الجدران صرخة محكمة...»[2].

فإذا تتبعنا هذه القضية في شعر علي الرقيعي طالعتنا قصيدته التي بعنوان (في بلادي) حيث يعقب محمد عفيفي على هذه القصيدة بأنها «قصيدة حافلة ببيان مواطن الداء والعلل، ولكن الشاعر لم يبين لنا فيها طريقة العلاج وتشخيص الدواء»[3].

---

(1) (أسئلة القصيدة)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 75 / يناير 1994. ص: 50.

(2) علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب؛ ص: 171.

(3) الشعر والشعراء في ليبيا؛ ص: 112. وانظر: الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث، ص: 88.

على عكس قصيدته (من أجل حقي) التي أهداها الشاعر لكل فلاح في بلده يحرث الأرض ولا ينال إلا التعب بقوله:

باسم العدالة سوف أحطم ما بنيت
باسم الكرامة والحقوق الضائعة
بالكبرياء تثورفي جرحي الخصيب
باسم الدموع وضيعة العرق الصبيب
باسم المتاعب والمواجع والأسى...

حيث يتناول هذه القضية من جانب آخر وبطريقة مغايرة، وهو جانب الرفض لهذا الواقع، ومحاولة تغييره مشيرًا لذلك عبد الوهاب الحراري من خلال تناوله لهذه القصيدة إذ «تتجلى روعة التعبير وصدق المشاعر في ارتباط شاعرنا الليبي علي الرقيعي بوطنه، الذي هو مرفأ أحلامه وحياته وغطاء لحمه، فالكرامة الليبية والأصالة العربية ترفض أن تعيش في استعباد، تتنفس الضيم وترهقها العبودية، فهي ترفض -مهما كانت المغريات- أن تخون سنابل القمح في هذه الأرض»[1].

وعن القصيدة نفسها يقول كامل المقهور: «وكلما ازداد الرقيعي اتصالا بشعبه.. وكلما ازداد وعيا بالتناقضات التي تتصارع في مجتمعه، وكلما ازداد عمقا في ثقافته واتصالا بالحركات الفكرية في الشرق وبخاصة التي تمس الشعر العربي كلما ابتدأ شعره يتفاعل مع واقعه ويعكس هذا الواقع ويحاول تغييره، فهو يكتب عن فلاح يحرث أرضنا الطيبة، ويصف حياته ورغبته في الحياة، فيقول في قصيدته (من أجل حقي):

وصرخت في وجه الدخيل المحتكر
هل ينكر السنيور والرب الدخيل
أني غرست له البنفسج والورود...»[2].

وفي الإطار نفسه يتناول محمد وريث هذه القضية عند الشاعر أحمد رفيق ولكن بطريقة

---

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص:26.

(2) مقدمة ديوان الحنين الظامئ؛ ص: 37، 38.

أكثر عملية، ففي «منتصف عام 1951 ينشر رفيق قصيدة بائية خفيفة الوزن، راقصة الكلمات، ذكية التلميح والتوضيح عن مشكلة كانت تعد في ذلك الوقت من مشاكل المجتمع الليبي الفقير الخارج من الحرب، مشكلة الحطب المستعمل في الوقود، وكأية بضاعة رائجة وخاضعة لقلة العرض وكثرة الطلب، فإن للمستغلين دورًا لابد أن يلعبوه ويؤدوه بمهارة، يقول:

تبـــت يـــدا أبي لهـــب	ومالـــه ومـــا كـــسب
وخـــاب مـــن أراد للفحـــم	احتكـــــارا والحطـــب

.. وبما أن الناس قد اكتشفوا حيل المحتكرين وألاعيبهم فقد ساعدوا على حل المشكلة، ولهذا المعنى يخصص رفيق هذه الأبيات التي يختم بها القصيـدة:

الاحتـــــكار حــــيّة	تـسعى إلينــا بالعطـــب
تنفــث مـــن سمومـــها	في جـسمنا مــا لا يطـب
هـــا قـــد قطعــــنا ذنبهـــا	كـــاد بـــشـــرّ يقـــترب
عقبـــى لقطـــع رأســـها	المضر مـن بعـد الـذنب»[1]

3.1.5. العلم والأخلاق

ومن القضايا الاجتماعية الهامة قضية العلم والأخلاق التي لم تحظ باهتمام كبير من الشعراء ومن النقاد على حدّ سواء رغم أهمية الدور الذي تقوم به هذه القضية، فمن الذين درسوا هذه القضية وأولوها اهتمامهم وعنايتهم مصطفي ناصف الذي يرى أن كثيرا من الشعراء «بكوا ما يسمى بالأخلاق في العالم العربي المعاصر لهم، وما يزال هذا البكاء نفسه محتاجا إلى التحليل، وهناك شعر لرفيق يقول فيه:

والعلم والأخلاق في شعب بـلا	عمــل زخـــارف باطـــل زهـــاق
انظـر إلى الأشـجار قيمتهـا بـلا	ثمــــر تقـــلّ بكثــــرة الأوراق
عصر التمدن والتجدد عصـرنا	ذهبت عصور السيف والمـزراق

(1) (أحمد رفيق المهدوي: هوامش على حياته وشعره)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 147، 148.

وواضح ما في هذا الشعر ما ينعاه رفيق من فقدان الفاعلية، وواضح كذلك -إلى حدّ ما- أن فكرة الأخلاق لا يمكن النهوض بها عن طريق إرادة القوة، فالأخلاق هنا ترادف العظات، وأن مفهومها يهبط بفقدان الفاعلية كما يشير رفيق هنا، ويتأثر هذا المفهوم بالتعرف العلمي وتقديره والأخذ بأسبابه بعد استبعاد ما لا حاجة إليه من الغيبيات التي ظل المسلم دهرا طويلا ينظر إليها على أنها كنوز»[1].

هذه القضية عند أحمد رفيق نابعة من «إيمانه بقيمة العمل واعتباره المقياس الحقيقي الذي يمكن أن تقاس به القيمة الحقيقية للعلم والأخلاق، سواء أكان ذلك بالنسبة للفرد وبالنسبة للجماعة، فالأخلاق والعلم في نظره ليست مجرد كلمات تردد، ومعارف تحفظ، ولكنها عمل صالح، وسلوك عملي نافع في الحياة، فاستمع إليه يؤكد هذا المعنى بالنسبة للأخلاق على لسان (غيث الصغير) حين يقول:

هكـــــذا علمنــــــا آبـــــــاؤنا   طيب الأخـلاق فعـلا لا كلامـــا
إن أخـــلاق الفتـــى إن لم تكـــن   عن غريز الطبع لم تبق دواما»[2]

إن معاناة رفيق الصادقة ووعيه الكامل لخطورة هذه القضية جعله يذكرها في العديد من قصائده «وكان رفيق يدرك أن الشباب لن يحقق المهمة الملقاة على عاتقه، ولا الآمال التي تعلقها عليه الأمة، إلا إذا كان متسلحا بسلاح العلم باعتباره الركيزة التي يبنى عليها صرح الوطن؛ من هذه القصائد قصيدته (حياة العبقري) التي ألقاها في الحفل الأدبي الذي أقامته أسرة شوقي في معهد المعلمين ببنغازي في 3 مارس 1949؛ التي جاء فيها:

فيا نشئ الحمـى أنـت المرجـى   غـــدا للفـــوز بالأمـــل الرغيـــب
عـلى تحـصيلكم للعلـم نبنـي   صروح المجـــد للـــوطن الحبيـــب
فكونوا مثل ما نرجـوه فيكـم   مصابيحا تضيء دجى الخطوب»[3]

ولكن هذه العملية الشاقة تحتاج إلى تظافر الجهود من الشباب ومن المجتمع، بتوفير

---

(1) (الثقافة العربية الحديثة ولغة رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 215، 216.

(2) (المعاني التربوية في شعر رفيق)؛ عمر التومي الشيباني. مهرجان رفيق الأدبي. ص: 96، 97.

(3) المرجع نفسه؛ ص: 93، 94.

سبل التعلم في طريق حلّ هذه القضية، حيث «أدرك رفيق ما كان يعانيه المعلم من صعاب وشقاء وعناء في حياته وعمله، وقد عبر عن إدراكه هذا بكل صراحة في قصيدته التي ألقاها في حق المعلم حين قال:

بحرفتــه أشــقى العبــاد المعلــم   يعــيش فيقــضي عمــره يتــألم
يقاسي عناء الـدرس طـول نهـاره   ويــسهر فــيها في غــد ســيعلم
يعاشر أحداثا فلا هم ذوو حجى   ولا هم مجانين فيبعـــد عنهـــم

ولكن بالرغم من أهمية المعلم وخطورة الدور الذي يقوم به، وصعوبة عمله، فإنه لا يلقى - في نظر رفيق- التكريم اللائق به، ولا التقدير الكافي، ولا الجزاء الوافي بجهوده، يقول في نفس قصيدته سالفة الذكر (المعلم):

فــما قــدروا حــقّ المعلــم قــدره   ومــن حقّــه كالوالــدين يعظــم
ولكن هضم الحق في النـاس عـادة   يــصاب بهــا الحر الأديــب ويهــضم
لقد حرم النعمى وأشقــاه عقلــه   وأزرى به من في الشقاوة ينعم»[1]

هذه هي أبرز القضايا الاجتماعية وأهمها التي تناولها النقاد من خلال دراستهم لأشعار الشعراء الليبيين حيث تحظى هذه القضايا بالجانب الأكبر والأهم في محاولة للإسهام في حلّ هذه المشاكل الاجتماعية.

2.5. القضايا الوطنية:

وفي هذا المبحث أتناول الدراسات النقدية التي تتعلق بقضايا الوطن الصغير ليبيا وما عاناه من ويلات وآلام من جانب المستعمرين والعملاء، كل ذلك جعل الشعراء يحسون ما يعانيه الشعب الليبي، فحاولوا كشف الظلم وألاعيب المستعمرين والخونة في أشعارهم، ومن ثَـمَّ الدعوة إلى النضال والتحرير لهذا الوطن الحبيب الذي ملك عليهم زمام أمرهم، وعندما ضاقوا ذرعا بالمستعمر وأساليبه تاقوا إلى غد أفضل ومشرق يدعو إلى الحياة الحرة الكريمة من خلال التبشير بالثورة.

---

(1) (المعاني التربوية في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي؛ ص: 100.

1.2.5. كشف القوى الظالمة ومقاومتها:

إن إحساس الرعيل الأول من الشعراء والأدباء لجرائم المستعمر وأفاعيله، وما يحيق بالأمة العربية من نكبات وويلات، جعلهم يعلنون موقف الرفض لهذا المستعمر الغاشم ومحاولة تشخيص جرائمه «وقد بلغ العسف في ليبيا مبلغا لم يبلغه في شعوب الأمة العربية وقد صدق رفيق يوم قال:

أتينا بها لم يـأت شعب يفوقنا   نفوسا.....................»[1]

وتتوالى ملاحظات النقاد والدارسين على شعر رفيق في مجال القضايا الوطنية فهو كما وصف يعد بحق شاعر الوطن، وشاعر الوطنية الليبية فعندما «شاهد أيدي الأجنبي المستعمر تبني القواعد والمطارات العسكرية – وإن لم توقع المعاهدة الليبية البريطانية بعد – نبه إلى الخطر الداهم، وأنه يرى أمورا تقلقه:

فإني أرى أشـياء لـو قلـت أنهـا   تريـب لقـال النـاس إنـك محنـق
لنـا أم علينـا مـا يـشاد بأرضـنا   ففي أرضنا يبنـى مطـار وخنـدق
فلا تجعلونا دودة القز في البنـــا   ففيها بنته دودة القز تخنـــق»[2]

كما يصف الرجعيين والخونة ويكشف ألاعيبهم وحيلهم في الوصول إلى المناصب وتقلد الألقاب، كما في قوله واصفا وطنه بين براثن غاصب أجنبي، وطمع مواطن متعلق بالألقاب والسلطان:

يسومها الخسف أعداء ينـاصرهم   مـن المحبـين للألقـاب أعـوان
ألقـــاب مملكـــة في عهـــد مهزلـــة   كـما تقـام عـلى الأصـنام تيجـان
جادوا بغير حساب حينما علمــوا   أن الوظائف للوجدان أثمـــان

حيث يشير أحد النقاد لهذه الأبيات بأنها قيلت في فترة حرجة إذ «في هذه الفترة –فترة حكم الإدارة البريطانية– لا يترك الشاعر أمرا صغيرا أو كبيرا إلا تعرض له سواء كان في صورة

---

(1) (رفيق في ضوء المذاهب النقدية)؛ حلمي مرزوق. مهرجان رفيق الأدبي. ص:249. وانظر النقد والدراسة الأدبية؛ ص: 183.

(2) (نظرات في شعر رفيق السياسي)؛ محمد دغيم. مهرجان رفيق الأدبي. ص: 120.

مشروعات استعمارية متمثلة في الوصاية أو التقسيم أو في صورة إدارة بريطانية مهملة لأحوال البلاد الداخلية، ويتصدى رفيق لهذه الإدارة وسياستها ويندد بها في كل مناسبة»[1].

بينما يتبنى الطيب الشريف الاتجاه التقليدي في نقده لأبيات من قصيدة (غيث الصغير) للشاعر أحمد رفيق المهدوي، التي تعبر عن حسّه الوطني.

إذ «يصور الشاعر أحمد المهدوي شجاعة المجاهدين الليبيين وإقدامهم بما يبعث على الاستغراب في المشهد التالي من قصيدته (غيث الصغير):

ورأى الأبطـــال أن المـــوت لا ... شـــك فيـــه، فتلقـــوه زؤامـــا
قيـــدوا أرجلهـــم صـــبرا، فـــما ... حلّهـــا غـــير رصـــاص يترامـــى
حلّهـــا مـــن ربقـــة العـــار، ومـــن ... عيـــشة الـــذل فقـــد مـــاتوا كرامـــا
هـــوّن الخطـــب علينـــا مـــوتهم ... في دفـــاع كـــان للحـــق انتقامـــا

والأبيات صورة فنية جميلة تستوقفك بأسلوبها القصصي الجميل، ومعانيها الواقعية النابضة بالحياة، وتعبيراتها السهلة الممتعة في سياقها المحكم دون تعقيد»[2].

كما يشير محمد طه الحاجري إلى أعوان الاستعمار الذين يمهدون له الطريق، ويدافعون عنه متسترين باسم الإسلام ويأتمرون بأوامره التي يلبسونها لباس الدين[3] بما في ذلك أعضاء الحزب الدستوري الذين هاجمهم أحمد رفيق وكشف ألاعيبهم في مقطوعة صغيرة سهلة العبارة، قريبة المعنى حتى «تجري على كل لسان ويهتف بها كل شخص ليكون ذلك أتم لما أراد بها، وهو تشويه صورة ذلك الحزب العميل، وإظهار رجاله الذين ينتسبون إليه في صورة بشعة منكرة، وسواء أراد ذلك رفيق أو هي طبيعة شاعريته وخاصية شعره، فلا نكاد نشك في أنه بلغ بهذه القطعة الغاية المرجوة»[4].

---

(1) (نظرات في شعر رفيق السياسي)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 117.

(2) (دراسة في أدبيات جهاد الليبيين)؛ مجلة الوثائق والمخطوطات العدد 5 السنة الخامسة 1990 ص: 263، 265.

(3) انظر: (مهرجان أحمد رفيق المهدوي في الذكرى التسعين لميلاده)؛ مجلة الإذاعة العدد 3 السنة الأولى ديسمبر 1988. ص:22.

(4) (رفيق في مراحل حياته الأولى)؛ طه الحاجري. مهرجان رفيق الأدبي. ص: 43.

كما أضاف محمد أحمد وريث أن الشاعر على الرغم من صلة قرابته بعميد بلدية بنغازي، الذي أمّن له وظيفة بعد عودته من مصر إلا أن ذلك لم يشفع له، فهو «لم يتأخر في المجاهرة بنقد ذلك العميد ومهاجمته عندما انضم إلى ما كان يسمى بـ (الحزب الدستوري العربي) الذي أسسه المستعمرون الإيطاليون مدّعين أنهم يريدون به تخليص الليبيين من التبعية للأتراك، وقد شدّد رفيق من حملته على ذلك الحزب الدعي فقال:

الحـزب الدسـتوري العـربي ... ينبـــوع الباطـــل والكـــذب
قـــد لفّـــق أحقـــر شرذمـــة ... مـــا ينقـــصهم غـــير الـــذنَب
قـــالوا إنـــا قـــوم جئنـــا ... لنـــدافع عـــن مجـــد العـــرب
كـذب كـذب كـذب ... مُتَـــأتٍ مـــن ســـوء الأدب
مـــا أنـــتم للطليـــان ســـوى ... بقـــر للخدمـــة لا الحلـــب
وكـــلاب لـــيس لهـــا أمـــل ... إلا فـــي الراتـــب والـــرتـــب»[1]

كذلك التفت فوزي البشتي إلى الجانب الوطني في شعر إبراهيم الأسطى عمر في رثاء شيخه، الذي مدّ له يد العون والمساعدة، وزوده بالنصح والإرشاد وخلاصة تجاربه في الحياة، وحبب إليه العلم والمعرفة، حتى يرفع من شأن وطنه الذي تحاك ضده المؤامرات والدسائس من الاستعمار وأعوانه، من ذلك مرثيته لشيخه (عبد الكريم عزوز) التي «تشير إلى صمود الشعب ووقوفه أمام كل مؤامرات الاستعمار وأذنابه من الخونة والعملاء:

لا تخف يا شيخ واهنأ بـالخلود ... في أمـــان الله في نعـــم المجـــير
إننـــا قـــوم رســـفنا في القيـــود ... زمنـــا ثـــم انثنينـــا كالنـــسور
حلقت في الجو تـسعى للوجـود ... حـــرّة تحيـــا وإلا فـــالقبور
كلنا في الحق ذو بأس شديـــد ... لا يرى في موته الأمـر العسيـــر
قد سمعنا منك نصحا ورضينا ... سنلبي للجهاد إن دعينا»[2]

كما يطلب الشاعر إبراهيم الأسطى من شاعر الوطن أحمد رفيق أن ينشد الشعر الذي

---

(1) (لماذا آثر المهدوي أن يبقى في تركيا)؛ مجلة تراث الشعب. العدد 11/ 1983. ص: 21.

(2) (الشاعر والرحلة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 10 يوليو 1980. ص: 82.

يزيد حماس الشباب في الدفاع عن أوطانهم، والتصدي للعدوان كي يبقى هذا الشعر الذي يصور ويمجد بطولات الشعب الليبي ونضاله وتتناقله الأجيال لتحذو حذوه في الكفاح من أجل توحيد الوطن وتحريره، «ويتوجه الشاعر بنداءاته الوطنية إلى شيخ شعراء ليبيا قائلا إن الشعر نضال، وعندما يخلص الشاعر لقضايا الوطن فإن شعره يعرف طريق الخلود، فالتهديد لا يوقف الشاعر الوطني عن النضال بالشعر:

غـرّد فـشأن البلبـل التغريـد	لا يُـسْكِتَنَّ الـصادحَ التهديـدُ
واترك قـصيدا في الحيـاة مـدويا	فكأنـه (الـذرات والطوربيـد)
يبقـى عـلى الأيـام مـا سـجلتُه	مـن كـل قافيـة لهـا ترديـد
ويزول وهم الـواهمين ويـنجلي	ليـل دقائقـه البغيـضة سـود
رجع على الألحان نغمة مـصلح	واتـرك رؤوس المفـسدين تميـد»[1]

ويبدو أن الناقد لا تتغير عباراته عند حديثه عن أي قصيدة وطنية إذ نراه يتحدث عن قصيدة (من أجل الشعوب) للشاعر خالد زغبية من ديوانه (أغنية الميلاد) المهداة إلى شيخ الشهداء عمر المختار بقوله: «يتوجه الشاعر خالد زغبية إلى الشعب الليبي مناديا بالنضال وللشباب بالبذل من أجل الشعوب العربية:

في كل شبر من ثرى الوطن الحبيب
تزري بأعمال القراصنة الطغاة
وتظل توحي للشباب
أمل البلاد
رمز التقدم والنهوض
وطلائع البعث الجديد
توحي لهم بالبذل من أجل الشعوب
والنصر في يوم قريب»[2].

---

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 18.

(2) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 8.

فمع اختلاف القصيدتين في إيحائهما وتصويرهما ولغتهما برغم توحّد موضوعهما جعل عبارته لا تتجاوز الحث على النضال والدعوة للحرية، ويطلب من الشعراء التغني بالنضال، إذ إن الشعر نضال، وماذا غير هذا؟ لا شيء. إذن فلنحلل القصيدة تحليلا فنيا حتى نسبر غورها ونطلع على خفاياها.

ويتناول محمد عفيفي شعر أحمد الفقيه حسن الوطني ويرى «في هذا الشعر الوطني عواطف فياضة، تلهب المشاعر وترقص الوجدان، وتدفع إلى التوثب، وهي ليست بالعواطف المريضة لأنها تنبعث من قلوب اكتوت بأتون الجهاد المرير أكثر من ثلاثين عاما، لا يخبو أوارها ولا تستنيم لخنوع، ولا تتواكل، قال الشاعر أحمد الفقيه حسن موجها الحديث إلى طرابلس:

ثلاثـــون عامـــا تحملتهـــا	بـــها ســاء منهـــا ومـــا أوقـــرا
أصابتك فيها خطوب غــدت	دروسا لشعبك دون الورى»[1]

والواقع أن هناك إحساسا معمقا بالأسى عبرت عنه كلمات النص: تحملتها، ساء، أوقرا، أصابتك، خطوب، وهي كلمات ذات إيحاء للتعبير عن القلق والظلم خلال العقود الثلاثة التي عبر عنها الشاعر. وقد شمل هذا الويل كل الشعب، وهذه صورة بينت حجم الظلم الذي لحق بالشعب الليبي حتى غدا ذلك دروسا -وليس درسا- لا تنساها ذاكرة هذا الشعب.

وقد يكون الطيب الشريف محقا فيما ذهب إليه عند تناوله لقصيدة أحمد الفقيه حسن التي ذكرها بمناسبة مصرع موسوليني، وتغنى فيها بالمواقف البطولية التي قابل بها الشعب الليبي وحشية إيطاليا الغازية وجبروتها، وكيف تصدى لها ولأساطيلها، والتي يقول فيها مخاطبا موسوليني:

كانت طرابلس لـشعبك زاجـرا	عن أن يلاقـي في الحـروب عنـاء
فيهـا رجـال برهنـوا لـك أنهـم	كـانوا لهـا يـوم القتـال فنـاء
لا يرتضون الذل ما عاشوا، وما	خـضعوا لطاغيـة لـه اسـتخذاء
قوم من العرب الكـرام تعـودوا	خوض الوغى والطعنة الـنجلاء
كانت وقائعهم لدى أعدائهـم	مشهـــورة وفعالهـم بيضـــاء

---

(1) الشعر والشعراء في ليبيا؛ ص: 117.

حيث يعلق الناقد على هذه الأبيات بأنها «قد لا تستوقفنا من الناحية الفنية لخلوها من حرارة العاطفة، والصور المعبرة عن مرارة الحرب ومآسيها، وإقدام الليبيين وشجاعتهم التي هونت من مرارة تلك المآسي، غير أنها بأسلوبها التقريري الخطابي سجلت مواقف من إباء هذا الشعب وإقدامه، فهو لا يرتضي الذل ولا يهاب الموت وقد تعود على خوض المعارك بشجاعة أثارت إعجاب الأعداء قبل الأصدقاء»[1].

كما التفت أمين مازن إلى فتور العاطفة، وسطحية الصورة، وخفوت المشاعر، عند الشاعر علي صدقي عبد القادر، ويرى أن كل ما هنالك هو تسجيل لموقف وطني من تصديه لفكرة الأحلاف الأجنبية «وكان في مقدمة الأصوات التي تصدت لحلف بغداد، ولكننا عندما نقف اليوم أمام شعره في تلك المرحلة، وعن ذلك الحلف بالذات، ماذا عسانا قد نجد؟ لا شك أننا سنجد الموقف الوطني، أما الشعر فلا مكان له على الإطلاق، إنه نفس الموقف الذي نقف عليه حول بعض القضايا الأخرى، حيث يجسد علي صدقي عبد القادر الروح الوطنية، ولكن أداته الشعرية تعجز عن ذلك كل العجز:

عد أيا غاصبا من حيث أتيت
واجل عنا إنك الآن انتهيت
غير مجد سفح دمع إن بكيت
طالما في أرض أجدادي بغيت»[2].

بل يؤكد هذا المعنى سليمان كشلاف -بصورة أبلغ- إذ يرى أن «التعبير في القصائد الوطنية عند علي صدقي عبد القادر اتخذ الصبغة التسجيلية أكثر منها دفقا عاطفيا وإحساسا، فلم يحو تعبيره عمقا كقوة النضال، انظر إليه وهو يقول:

في ليالي الشرق كانت أمتي بالدم تصنع
قصة الشعب الذي مزقه شنق ومدفع
يوم قلنا لن يمر الغزو فاغتاظ ولعلع

---

(1) (دراسات في أدبيات جهاد الليبيين)؛ مجلة الوثائق والمخطوطات. العدد5 / 1990. ص: 266.

(2) (قراءات في الشعر المعاصر)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 34. 9/ 1986. ص: 59، 60.

هل يكفي لوصف جهاد شعب دام أكثر من ربع قرن مجرد القول أنه قال: لن يفلح الغزاة في استعمارنا، كان على الشاعر أن يبين مرحلة الفعل، مرحلة الدفاع عن الوطن، يصف ذلك كله وصفا حيا يلهب الإنسان ويهبه الحماس، لا مجرد كلمات رتيبة مقفاة»[1].

أليس وراء هذه الصورة بسالة وشجاعة ودماء من أجل الشعب عبرت عنها هذه الأبيات؟ كلها عناصر لبناء قصة كفاح شعب مزقته الحرب والظلم بشنق الشرفاء المناضلين.

هذا الموقف الوطني من نضال الشعب الليبي الذي بذل جراءه كل غال في سبيل مواصلة الكفاح والنضال ضد المستعمر البغيض، هو ما أشار إليه الصيد أبو ديب في دراسته لديوان أحمد قنابة، الذي يرى أن الوطنية الصادقة والحث على النضال والتضحية من أجل الوطن، ومن أجل الحرية، والمناداة بالوحدة من أبرز النغمات في شعر قنابة[2].

وبهذه المعاني عينها نادى مختار ابن يونس في دراسته لشعر ابن كردان[3].

وفي المقابل نجد تأجج العاطفة وروعة التعبير وصدق الإحساس وجمال التصوير عند الشاعر مصطفي العربي حيث يلحظ ذلك عبد الوهاب الحراري من خلال ما عبر به «الشاعر عن شرارة وقدسية الكلمة في قصيدته(عفوًا إن جفّ الدمع بعيني) التي رثى فيها الشاعر طفلة تدعى جيهان حملت معها إلى قبرها (30) رصاصة في جسدها:

عودي جيهان.. ولا تضعي قدميك الطاهرتين
على وسع الكرة الأرضية
عودي.. فالعالم وحش مفترس
والناس ذئاب همجية..

هكذا صور الشاعر مأساة هذه الطفلة التي تمثل جزءا من نضال أبناء هذه الأرض وتضحيتهم الذين قدموا ذاتهم فداء للوطن، صور هذه المأساة وفي داخله عاشت غربة تبعث على الذل والمهانة والانتكاسة والحزن لهذه الحادثة الأليمة»[4].

---

(1) كتابات ليبية؛ ص: 57، 58.

(2) انظر: أحمد أحمد قنابة: دراسة وديوان. ص: 43.

(3) انظر:(صدى الجهاد في شعرابن كردان)؛ مجلة الشهيد العدد المزدوج 7، 8 / 1986، 1987.ص: 373.

(4) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 124.

بينما لا نجد تعليقا من الناقد على قصيدة (بئس المصير) للشاعر خالد زغبية سوى أن الشاعر «يشكو موجات الحزن وبحار الألم، ويبكي مأساة الحرية في وطنه، وهو يصف جرائم المستعمر والحكام وسلطات العهد الملكي المنهار:

نحن أبناء الأباة الكادحين
الألى بذلوا الدماء
ذودا عن الوطن المهين
وصيانة للعرض والشرف الطعين
نحن أبناء الألى خاضوا المعارك والحروب
وتجرعوا ويلات هاتيك الخطوب
فتناثرت أشلاؤهم تحت المشانق والسياط
وتساقطوا شهداء حق خالدين»[1].

كما يرى الناقد أن قصيدة (رؤيا) للشاعر محمد الشلطامي تحوي تجربة نفسية عميقة، تثير المشاعر والأحاسيس من خلال حديثه عن مأساة بلده التي يقول فيها:

بلدي جراحك والمساء
والريح تَعْول في قراك البيض، تعول والنجوم
فحما وعينا من أحب ركام طين
بالأمس كنت في الظلام

«فعبر هذه القصيدة ينقلنا الشاعر إلى حوار داخلي ملون بتجربته النفسية التي تثير في أعماقنا الدموع والتمزق وحياة الحنين التي يحملنا إليها الشاعر، حيث يحدثنا مباشرة بمأساة بلده وتعاسة شعبه وتحول نجوم بلاده إلى فحم وظلام أسود بفعل المحرقة التي زرعها أعداء الشمس والحرية، الذين يرسفون نور الحياة وجمالها بالأغلال والقيود الحديدية وببركان الموت»[2].

---

(1) المصدر السابق؛ ص: 81.

(2) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 99، 100.

ولكننا نجد من الشعراء من يخالف كل من سبقه ولحقه في دعوته إلى الجهاد والنضال، حيث عدّ استشهاد شيخ الشهداء عمر المختار نهاية الكفاح والنضال، كما فعل الشاعر رجب الماجري في قصيدته (بعث) التي مجد فيها ذكرى استشهاد البطل المناضل الشهيد عمر المختار حيث يعلق عليها مفتاح الشريف بأن الشاعر قد «استهلها بذلك القالب التقليدي، الذي صاغه في إطار من (خيامية) مغرقة حين يقول:

شعشعوها وأرقصوا الأقداحا	إن عهد الكفاح ولى وراحَا
وانهبوا العمر إنه خلسات	أزهقوها لهوا وغيدا وراحًا
قد بلغتم من الأماني مداها	وتجلّت آلامكم أفراحا

هذه الأبيات رغم (خياميتها) الضبابية.. فإنها تحمل في تضاعيفها قيما ومبادئ منهارة، تعتبر انعكاسا أمينا للمفاهيم الخاطئة القديمة عن معنى النضال الواعي لحياة الشعوب، وحين يقول الشاعر إن عهد الكفاح قد (استشهد وتحقق ما كان) ولى وراح لمجرد أن عمر المختار (يصبو له قبل استشهاده) شفيع لقيمة الكفاح.. وهو إنما يدلل على ضحالة وعلى خطأ في الوقت نفسه، ينبئ عن أنه لم يتعمق تجربة الموت التي عاناها الشهيد العظيم، وإلا لما جاءت قصيدته في هذه التجريدية الصاخبة، ولكن الأخ الماجري معذور.. فهو لم يستطع أن يتخلص من هذه الكلاسيكية، ومن البناء التقليدي في شعر القدماء»[1].

لا أدري ماذا يقصد الناقد بالخيامية، هل هي نسبة للشاعر عمر الخيام في غموضه وشكه؟ أم هي الحجب التي تستر الحقيقة؟ وقد يكون المقصود غير هذا وذاك.

وعلى كل حال فإن التقليدية بادية في القصيدة، ولكن ما وصمها به من ضحالة وخطأ فذلك مالا أوافقه عليه، إذ قد يكون المراد بقوله (إن عهد الكفاح ولى وراحا) أن الكفاح الحق قد انتهى باستشهاد عمر المختار، إذ ليس هذا نكوصا أو تراجعا عن الجهاد، وإنما فيه استنهاض للهمم وحث للأجيال القادمة لتكمل ما بدأه شيخ الشهداء، وحتى يكون قدوة يحتذى به في بسالته وقوته ونضاله، أما غير هذا فمالا يقبله عقل ولا يتصور أن يصدر من شاعر له مواقف وطنية عديدة تمثلت في تمجيده لحركات الكفاح والنضال والإشادة بالأبطال والشهداء.

(1) (خطوط لدراسة الشعر الليبي)؛ مجلة الضياء العدد6 / سبتمبر 1957. ص: 29.

يؤكد ما ذهبت إليه أبوبكر الفقهي في رده على نقد مفتاح السيد الشريف بأن «الدراسة المجملة التي تقدم بها الأستاذ مفتاح السيد والتي حمل فيها على بعض الشعراء، وبخاصة الماجري قد منحت آفاقا كثيرة للنقد، ولست أدري هل كان الأخ مفتاح متعمدًا في هذا؟ أم أنه يريد فتح باب للمناقشة عريض، لقد أمسك بقصيدة (البعث) للأستاذ الماجري وألهبها بالسياط، وزعم أنها جوفاء، وأنها لا تمت إلى العنوان بصلة.

والواقع أن هذه القصيدة بالذات، تعد من فرائد نتاج هذا الشاعر اللبيب، ويكفي أن نعرف أنها نوع من الشعر الرمزي الرصين، الذي لا يقدر على صناعته إلا الراسخون في الأدب، وما استعمال كلمة (شعشعوها) مثلا إلا دليل على حصافة الذاكرة وحسن الأداء، ثم هو يعني ما يريد حين قال(إن عهد الكفاح ولى وراحا) إهابة بالنائمين الكسالى الذين لا يتحركون إلا بمثل هذه الأساليب المقذعة، وأروع ما أبدع في هذه القصيدة اتخاذه من عمر المختار رمزًا للكفاح والبطولة وسبيلا إلى النهوض والإقدام»[1].

في الوقت الذي أعتقد أن الناقد أبوبكر الفقهي قد جانب الصواب في اعتداده بتقليدية القصيدة حيث يعد تلك الاستهلالية التقليدية التي تلازم الشعراء مقدمة لابد منها «إنها تمهد للقارئ أن يسلك إلى بيت القصيد بطريقة ساحرة أخاذة في النفس، فهي منفذ طبيعي إلى قلب القطعة، إن القارئ لو أراد أن يحذف هذه المقدمة (الغزلية) من أية قصيدة لوجد شيئا من التردد في قراءتها، والشعر القديم كله على عمق معانيه وضخامة لفظه، نجده محلى بهذه المقدمات، إذاً فليس الأستاذ الماجري بمقلد في هذا وإنما هو ملزم بذلك»[2].

كما نجد من النقاد من شكك في وطنية سليمان الباروني عندما طلب منه حلق شَعْره[3] - الذي جعله عنوانا على الصمود ومواصلة الجهاد- بعد إبرام الصلح مع إيطاليا ولكنه اعتذر،

---

(1) (ندوة شعرية حول النكبة والبناء)؛ مجلة الضياء العدد6 السنة الأولى سبتمبر 1957 ص: 34.

(2) المرجع السابق؛ ص: 34.

(3) ذلك أن سليمان الباروني أقسم مع بعض المجاهدين الذين هزموا في معركة الأصابعة سنة 1913 على ألا يحلقوا شعر رؤوسهم إلا بعد أن يطرد العدو الإيطالي من أرض الوطن، وقد وفي الباروني بقسمه، وظل على عهده، إلى أن أدركته المنية في مدينة بومباي في الهند سنة 1940. ولا يزال هذا الشعر محفوظا في المتحف الإسلامي بطرابلس. انظر: مجلة الشهيد العدد 5/ 1984 هامش ص: 145.

فطلب منه أن يبرهن على حسن نيته باعتباره من الزعماء البارزين في البلاد بأن يمدح ملك إيطاليا (فيتوريو عمانويل)، فأنشأ قصيدة وصفت باليتيمة، تقول أبياتها:

عـــش أيهـــا الـــشَّعْر الجليـــل	مـــسترسـلا كالسلـــسبيـــل
تحكـــي ظلامـــا شقـّـــه	قمـــر لـــه طـــرف كحيـــل
تحيـــي شـــعورا لم يـــزل	هـــو الحيـــاة لكـــل جيـــل
دم شـــاكرا ملكـــا سمـــا	ويتـــــوريو عمانـــويـــل
أعطـــى طـــرابلس العـــزيزة	حقـــها أســـدى الجميـــل
فليحـــيا تاجًـــا للممالـــك	سالـــكا أهـــدى سبيـــل
وليبـــق منصـور اللـــوا	وبجيشـــه الدنيـــا تسيـــل

ويرد محمد مسعود جبران على من وصفه بالخيانة والتخلي عن الجهاد والنضال ومداهنة الاستعمار، بأن القصيدة قصيرة لم تتجاوز السبعة أبيات مما يدل على أنه اضطر إلى إنشادها، ويرى أنه اقتصر على النثرية في شكلها، وعلى ما لا بد منه في المدح في معناها، كما يرى أنه خص نفسه بثلاثة أبيات ولممدوحه بأربعة أبيات فقط، ولو كان صادقا فلربما كانت نتيجة تبدل الأحوال العامة، وتغير الظروف في إيطاليا مع إرادة الشعب الليبي في طلب القانون الأساسي الذي يكفل الكرامة والأمن.

كما يدلل على براءة الرجل مما نسب إليه بأمرين: الأول: اعتذاره عن حلق شعره عندما طلب منه ذلك، الثاني: ما عقب به الباروني على هذه القصيدة مما يوحي بحذره وسلامة قصده ونيته بقوله: «دعوت هذا الدعاء عملا بقوله تعالى: «هل جزاء الإحسان إلا الإحسان»؟ وإذا نقضوا إحسانهم بالإساءة لطرابلس، فإني أستغفر الله وأتوب إليه»[1].

2.2.5. حب الوطن والتغني به:

التفت علي الجندي إلى قضية وحدة الوطن حتى تتمكن البلاد من الإحساس بلذة الاستقلال وتتنسم نسيم الحرية، ويكون هدف المواطن خدمة البلاد وإصلاح الوطن، لتتكون منها الدولة الليبية المتحدة[2] يقول أحمد رفيق:

(1) انظر: (شعر الجهاد في ديوان الباروني)؛ مجلة الشهيد العدد 5/ 1984 ص: 147، 148.

(2) انظر: (تعقيب من آراء على شعر رفيق)؛ ديوان رفيق شاعر الوطنية. ص: 160.

دينـنـا التوحـيد، فالتوحيـد في وطـن لـيس بتوحيـد وثـن
لا أرى التفـريق فـيما بينـنا غـير محـو أوحيـاة في محـن
كيف نحيا في غنى عن بعضنا إنـما نحـن كـروح في بـدن
نحن -والحب صـفا- تجمعنـا لغة، ديـن، دم، عـرق، وطن

إن توحيد الوطن بسبب الوشائج والروابط كما أن الاقتداء بالدين في توحيد الوطن أمر واجب، والجدير بأبناء ليبيا أن يكونوا بها كروح في بدن يسعون إلى ما يرفع شأنهم ويقوي صفوفهم ويسعد حياتهم[1].

ويواجهنا حبه لوطنه وحنينه إليه قويا جارفا في قصيدته التي نشرها وهو يهم بمغادرة البلاد، حيث تتأجج عاطفته القوية عند مغادرته الوطن إلى تركيا المرة الثانية، التي جعلت من هجرته وخروجه تجربة أليمة عاشها الشاعر في حزن وأسف ومرارة، ولكن محمد دغيم يتعجب من أمر رفيق في أنه لم يظهر هذا الحب للوطن والتغني به إلا في هذه الفترة، أما في الفترة السابقة فلم يذكر بلده إلا عرضا وتلميحا في ثنايا قصائده[2].

ولعل السبب في نظري يرجع إلى ما كان يعانيه وطنه في هذه الفترة من مآسٍ وويلات من جراء الاستعمار وأعوانه، وبدأ يحس بضرورة مشاركة أبناء وطنه في الدفاع عنه، فجاشت نفسه والتهبت عاطفته وبخاصة عندما أجبر على الخروج من وطنه، فجند نفسه للتغني بحب ذلك الوطن، وبالتالي الدفاع عنه بالكلمة المقاتلة والإرادة الصلبة، لبناء صرح وطنه العزيز حيث يقول:

رحـيلي عنـك عـز عـلي جـدًا وداعـاً أيهـا الـوطن المفـدى
وداع مفارق بالرغم شـاءت له الأقدار نيل العيـش كـدا

كما أن هذا الحب والشوق والحنين يوجه إلى الحبيبة الأرض عند الشاعر علي الرقيعي، فهو بدون هذا الحب لا يستطيع أن يشق الشاعر طريقه في الحياة، بل يعيش الضياع والعدم، لنتأمل قوله في هذه القصيدة (أحن إليك) يقول:

---

(1) انظر: (الوحدة الوطنية في شعر رفيق)؛ محمد رضوان. مهرجان رفيق الأدبي. ص: 128.

(2) انظر: (نظرات في شعر رفيق السياسي)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 108، 109.

أنا لا أبالي إذا أنت لي ما الهدى؟ ما الضلال؟
وما قد يصير وما قد يقال
....
أحبك حتى ليخضر تحت خطاي الثرى...

كما يقول في قصيدة(غربة):
بلا عينيك تبتسمان لي وحشة الدرب

وفي قصيدة(عيناك) نقرأ قوله عن هذه الحبيبة:
عيناك يا محارتي الخضراء صدر أم

بينما في قصيدة(الأرض والسمراء) يقول:
عندما ينبض تاريخ بلادي...

فعن هذه الأبيات وسواها يتحدث سليمان كشلاف حديثا معبرا عن هذه المحبة التي يكنها الشاعر للأرض والوطن، بحيث يتحول هذا الحب إلى ما يشبه العبادة، إذ في «هذه المرحلة التي يمثل فيها الحبيب كل شيء في دنيا محبوبته، حتى ليتصور أحيانا أنه يعبده، يختلف التعبير عنها من قصيدة إلى أخرى مرة يكون الحديث عن حقيقة معنوية، عن الهوى والضلال، وهي صورة غاية في التسامي والخيال، لكنه ينطلق من تلك المعاني المجردة إلى الألفاظ ذات المعاني المادية كالخضرة واللآلي، لترتبط المعاني المادية بالمعاني المجردة.

فيحس الشاعر بأن الأرض تخضر تحت خطاه، وأن المرتفعات ترمي على كتفيه اللآلي وبدون هذا الحب يكون الفراغ، والضياع، والعدم، بدون هذا الحب تزول الذات وتضمحل، ويضمحل الإحساس بالوجود، وقد لا يكون تصوير هذا الحب قريبا من الإحساس إلا إذا اتخذ الوسائل المادية، وقد يأتي مباشرة تعبيرا مباشرا عن حب الوطن»[1].

فهذا الحب للوطن الأرض يرتبط بالانتماء والوجدان، يشير لذلك عبد الوهاب الحراري في نقده لمقطع من شعر الشاعر عبد المجيد القمودي من ديوانه (زغاريد في علبة صفيح) من منظور الشاعر الذي عشق الأرض «تلك المحبوبة التي هي جزء من حياته التي

---

(1) دقات الطبول؛ ص: 129 - 132.

عليها ولد ونما وكبر وتتلمذ، فحبّ الوطن فريضة، وحمل الماء والإنسان والدفء والتغني بالحياة أمانة حملها في عنقه، كرس ذاته لانتمائه:

أنا ابن الأرض، فنغرس بها أبدًا
أعاندها وأشقى في ثناياها
وأزرع بذرتي فيها

ومن هنا يتضح للقارئ روعة التعبير وصدق المشاعر في ارتباط شاعرنا الليبي بوطنه الذي هو جلد عظمه، وقبلته في خضم الحياة، فالأصالة الليبية ترفض مهما كانت المغريات أن تخون سنابل القمح في هذه الأرض»[1].

صارت عبارة سنابل القمح في هذه الأرض تقليدا لكل متحدث، وهي وإن كانت تحمل رمزا ما فإن فيها ما يوحي بالمنفعة، وليس الحب الخالص مثل حب ثرى الوطن، أو حب الوطن يوحي بالتفاني المطلق، لمجرد الحب فقط.

بل لا يختلف هذا الإحساس كثيرا عما يحس به الشاعر علي صدقي عبد القادر تجاه وطنه، يوضح ذلك زياد علي الذي يرى أن «آخر قصيدة بالديوان (وتغتسل الدنيا بقطرة) يقول:

وعلى نافذتي كأس من الفخار الأحمر
هو من طين بلادي
إنه أكبر من نافذتي الخضراء، أكبر
وعلى حافة كأسي تغتسل
أمنا الدنيا بقطرة...

حقا إن الشاعر يحلم بأن تتحول كل ذرة من تراب هذا الوطن إلى ورد وفلّ وياسمين، يجد معه المرء الارتباط العميق بهذه الجنة الفريدة من نوعها، ويتمنى لو يملك الأيدي التي تمتد لمساعدة كل واحد»[2].

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 35.

(2) والكلمة أطول عمرًا. ص: 142، 143.

كما يلتفت جميل حمادة إلى سبب هذا الحب للوطن والتغني به عند الشاعر عاشور الطويبي الذي ينظر للوطن على أساس أنه «واقع حي وطبيعة ثرية خلابة، إنه يصفه في مقطوعة (واقع) إحدى مقطوعات (قصائد) في جمل معدودة قليلة، يحصي فيها ملامح رئيسة لوطن نموذجي يقابله الشاعر بالحفاوة والترحاب:

هذا النهار وهذه الخيل

هذا البحر وهذه الساحة الدم

هذا النخل الشاهد

وهذه السُنَوْنُوَة الشاهدة

مرحى يا وطني...

إن الوطن رائع وخلاب وجميل ما دام يمتلك كل هذه الفتنة: النهار، الشمس، والخيل، والليل، والساحات، وتاريخ الأجداد المضمخ بالدماء، والنخل السامق الشاهد، والطيور التي تأتي من كل فجٍّ عميق، تشهد على أن هذا وطن يستحق أن يمجد»[1].

ونتيجة لذلك الحب الذي لم يصل إلى مداه بعد، نجد من الشعراء من يلجأ إلى الهروب من الواقع كهذه النغمة التي تخيم على أشعار الشاعر علي الفزاني، نتيجة التشاؤم التي يرجح طاهر عمران «أنها تعود إلى اعتقاده بأنه لم يستطع -من خلال قصائده الثائرة- أن يحقق ما كان يحلم به لوطنه ولمجتمعه وذاته من حرية وعـزّة وكرامة:

رؤى مواطني بمقلتي.. والذل والسؤال

حريتي، حبيبتي، مدينتي

قصائدي

أسطورة محال»[2].

---

(1) (أسئلة القصيدة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 يناير 1994. ص: 60.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 133.

بينما يرجع أحمد عطية سبب هذا التشاؤم عند الشاعر علي الفزاني إلى يأسه بعد كل الجهد الذي قدمه من أجل وطنه وشعبه الذي بدا غير آبهٍ به، إذ يرى أنه قد «كتب وناضل وعاش من أجل شعبه، ولكنه ظل يغترف الغربة والضياع بدون فائدة، فالعتمة تشتد...»[1].

3.2.5. التبشير بالثورة:

في هذا الجانب يكاد يجمع النقاد على أن الشاعر علي الفزاني أكثر تفاؤلا من غيره، بالرغم من أن بدايته كانت قاتمة، وصلت به إلى درجة اليأس والتشاؤم والغربة في العديد من قصائده، وهذا التفاؤل تمثل في قصائده التي تبشر بالثورة، وتنتظر الأمل المشرق، فهو يبين لنا كيف «جرّب الشاعر كل الطرق كي ينسى عذابه: الحانات، العاهرات، السفر والرحلات، المغامرة، ولكن بلا فائدة، إذ ظل عذابه هو عذابه، وأيقن أنه سيظل يغني أشعاره مصلوبا، مع أن الأميرة (ليبيا) التي يتغنى من أجلها لا تبالي، وتتسلى بعذابه ودمائه، وعندما يكتب الشاعر هذه الكلمات في عام 1966 في ظل حكم رجعي بوليسي، فهو إنما يهمس للشعب الليبي بآلامه داعيا إياه إلى اليقظة والثورة... وعندما يكرر الشاعر تساؤله الأليم: ثم ماذا؟ ثم ماذا؟ فإنما يقول للشعب الليبي أقوى الكلمات الحاضة على الثورة بلغة الشاعر المفكر:

صلبوني فوق أعواد حقيرة
صلبوني، والأميرة
تتسلى بدمائي، بنزيفي
وعلى الثغر ابتسامة
مثل جرحي، فاغرًا يدمي ويؤلم
فخذيني إنني بعض البقية
إنني كل الضحية...»[2].

بينما يشير عبد الوهاب الحراري إلى الوجه الآخر في هذه الأبيات التي على الرغم مما «تحمله من وزن سليم وأحاسيس مرهفة، وإيحاء عنيف، ودلالة لفظ محددة، فهي تحمل

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 44، 45.

(2) المصدر نفسه؛ ص: 31، 32.

غضب الأحرار وصدق الثوار، وأصالة وانتماء الوطنيين الذين –دائما– تعيش الحرية روحا في حياتهم وأمنهم واستقرارهم»[1].

كما يلتفت أحمد عطية إلى هذه القضية في قصائد أخرى للشاعر، ويؤكد على العودة إلى الواقع الليبي وإلى الوطن السليب بعيدا عن الغربة[2].

كما يرى الناقد أن هذه القصائد في مجملها تبشر بالثورة، وأن الشاعر يتنبأ وهو واثق بأنه سيأتي جيل جديد من الثوار يخرجون من بين الجياع والمعذبين والعراة، يحطم كل أساطير الغزاة، ومخاوف الظلام، ذلك أنه يؤمن بقدوم ذلك اليوم الذي تنهار فيه العروش العميلة، وتنتصر الحرية، يتضح ذلك في قصائد ديوانه (رحلة الضياع) حيث يتحول «الشعر عند علي الفزاني إلى لهب شجرة خضراء تحميه من البرد والحرارة والجراح:

سوف يهمي مطر دامي الغمامة
إنه جرح الكرامة
سوف يحكي
عن ليالي الدم والثأر إلى يوم القيامة.

فمن يعبر الليالي – الثقيلة بالهموم والأحزان، والدروب المجهولة الشائكة، لكي يزرع ابتسامة تضيء درب الإنسان– يمتلك القدرة على حمل الشمس لبيت استفحلت فيه الظلمة، وسكنه الجوع والغربة، إن هذا الشاعر الإنسان لا يحلم إلا في المطر الدامي، الثورة، الثأر، ويظل هذا الحلم الوردي رفيقه إلى يوم القيامة»[3].

وعلى هذا الأساس فالشاعر هنا ليس شاعر العواطف والانفعالات فحسب، بل هو يحمل على عاتقه عبأ عظيما تجاه هذا المجتمع، إذ عليه أن يقوم بدور كبيرز

وهذا ما أوضحه عذاب الركابي من أن الشاعر علي الفزاني «يقوم بدوره الهام والشاق، فيقف ثابتا شجاعا يكشف نبوءة الثورة، ووقع خطواتها النارية، رافضا كل صور الاستعباد،

---

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 71، 72.

(2) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 45، 46.

(3) (الشعراء يزرعون الضوء)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 20 / 1982 ص: 173، 174.

مناديا - بكل ما يمتلك الشاعر من جرأة- بالحرية للجميع، والحياة الهادئة، حارقا غابة العذاب، وصور الطغاة، والقوانين البالية التي تشل حركة الإنسان وتلقي القبض على أحلامه وأمنياته، وتلقيه في بئر مظلمة:

تركت عذابي على صفحتي
تركت نزيفي يا أمتي
خذيني حنانا وحبا، وشوقا عظيما
مشيبا، عذابا، صراعا، نضالا
فهذا الألم
لكي تولدي، لكي تبعثي..»[1].

ويرى عدنان سكيك أنه كلما اشتدت المصائب والمحن على أمة آذنت بميلاد بعث جديد أو (اشتدي أزمة تنفرجي) -كما يقال- من خلال ما دعا إليه الشاعر علي الفزاني بقوله:

رأيت في عيونه البلهاء ما رأيت
البعث.. والميلاد.. والألم
رباه.. دع عذاب أمتي بها يطول
رباه.. بارك الحراب إذ تغوص في صدور هذا الجيل[2].

حيث يعقب الناقد بأن «هذه المحن والآلام، لا تفت في عضد الشاعر، ولا تحمله على تغيير موقفه، بل لعله يستبشر خيرا بهذه المصائب والآلام، لذا فهو يدعو الله أن يطيل عذاب أمته ويبارك الحراب التي تنغرس في صدور هذا الجيل، فمن الألم ينبثق الفجر، ومن المخاض الأليم يطل ميلاد جديد»[3].

وإذا ألقينا الضوء على الشاعر محمد الشلطامي نجده يبشر بالثورة من خلال قصيدته (حوار) التي يقول فيها:

---

(1) المرجع نفسه؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 20 / 1982 ص: 175، 176.

(2) قصيدة بعنوان(قصائد عن البذور والحب والحرية)؛ ديوان مواسم الفقدان، علي الفزاني، الطبعة الأولى 1977 المطبعة السريعة / باب العزيزية، طرابلس، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان/ طرابلس. ص: 20.

(3) (التمزق والتلاحم)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 9/ 1980.ص: 10.

يارفيقي
كلما كانت ليالي السجن أقتم
كلما كان الحنين
لضياء الشمس والحرية الحمراء أعظم
ربما يمتصك القبر...

فعبر هذا الإحساس وبهذا المقطع وغيره نجد الشاعر يصوغ تجاربه بحيث تحمل التنبؤ بالفجر الجديد، فجر الحرية والانعتاق[1].

بينما يعلق زياد علي على المقطع السابق بأن «الإنسان الصادق الشريف لا يناضل تحت معادلة الموازنات، لا يحسب المكسب والخسارة ولا حتى الموت، وإذا ما بقي له من همّ، فهو أن يعرف ماذا سيحدث فوق هذه الأرض من بعده، فالروعة أن يركض الإنسان نحو الموت مرفوع الجبين:

... إنما نقتل من أجل الصباح

من أجل الثورة الحلم، الحقيقة، الجماهير، القيم، والمبادئ النبيلة، فالصباح المنتظر عام 1968 كان الثورة، فهل هذه القصيدة بعيدة عن التبشير بالثورة؟»[2].

كما يرى الناقد أن الثورة تتحدى المستحيل، ويتعذب القلب الإنساني، لأنه يحس بآلام البشرية والمستضعفين، حين يقول الشاعر محمد الشلطامي في هذا:

عندما يحلم ثأر
ثورة الأحجار في أقسى جبل
وأنا، والليل، والصمت
وزهر الأقحوان
ننشد الساعة نجم الثورة الحمراء في كل مكان
وأغني للملايين الفقيرة
كلما اشتد بقلبي

---

(1) انظر: قراءات في الشعر الثوري؛ ص:100، 101.

(2) والكلمة أطول عمرًا؛ ص: 112- 114.

عنفوان الضوء في شمس الظهيرة
حينما يزحم قلبي
بملايين الجناة.

نجد هذا الحلم الحقيقة يتكرر في قصائد أخرى مثل قصيدة (ليالينا) للشاعر نفسه التي نشرت على صفحات جريدة الحقيقة في أغسطس 1968[1].

كما أشار ناقد آخر إلى هذه الحقيقة عند الشلطامي حيث يرى أن الشاعر رغم ما يعانيه من «القهر والظلم والتعاسة استطاعت أغنياته أن تخترق جدران السجن السميكة لتبشر بالانتصار، ولتحرض على اكتساح العرش العميل، ولتحلم بذلك الفجر العظيم الذي تنهار فيه كل الطواغيث:

ومن ينسف القبو؟
أنا هنا
يعذبنا أننا لن نعيش
وتمتد أعمارنا
لتقذف أشعارنا للوجود
ونهتف أنـّا رأينا الحديد
على الأرض
أنـّا رأينا الحريق»[2].

وكذلك في قصيدة (الاتهام) للشاعر نفسه، حيث يرى عبد الوهاب الحراري إصرار الشاعر على تصوير «حالة النظام الذي صار هو الآخر يعيش في رعب وخوف شديدين من عملاقي الثورة والزمان، اللذين يحملان في جرابها ما فعلت يداه في الضحايا الذين أهدرت دماؤهم رخيصة من أجل الحرية في إطار(مجزري) ممزوج بالوحشية والقصاص والتعذيب، فيعقب الشلطامي في تتابع متلاحق قائلا:

(1) انظر: والكلمة أطول عمرًا؛ ص: 91.

(2) الكلمة الشرارة؛ فوزي البشتي. ص: 133.

الباب يغلق والصباح
آتٍ أحس به كأن يدًا تحطم في الظلام
سور المحال، كأنَّ ضحك الدهر ينذر بالبكاء
فأرى صليبك، صولجانك، وانتهاءك مبتداك
وأراك تحصد في حقول الموت ما زرعت يداك
الآن مثلي أنت ذا في الرعب تنتظر الصليب
تصحو على وهم، يدًا تداس لك الفناء»[1].

إن الذي يتطلع إلى الفجر الجديد، إلى الحرية والثورة على الأوضاع القائمة، هو الذي عايش ما يعانيه أبناء البلاد من قهر وذل وتخلف، وبذلك يستطيع أن يعبر عن أحاسيسهم ومشاعرهم، ويتنبأ بغـدٍ مشرق، وهذا ما ينادي به الشاعر علي الرقيعي في قصائده فقد «كان دائما يحس بصدق وإخلاص من خلال نظرة علمية وواعية بكفاح الإنسان، بجميع التناقضات وجميع الحركات والتغيرات الاجتماعية، فيحللها في عمق وصدق، يظهر ذلك حينما يعيش حياة الناس البسطاء في أزقتنا المظلمة، ويسبر أغوار قلوبهم، ويعبر عن حياتهم وعن تناقضاتها في قصيدته (في بلادي) وحينما يحلل الشاعر أمسنا ويحلم بمستقبلنا في قصيدته (أمسنا الثائر) كل هذا في صدق مع الإحساس بأن كفاح الإنسان لا بد أن يتوج بالنصر في مستقبله:

ثار العبيد فسلطوا الجلاد يخنق صوتنا
وتخيروا عمق السجون لكي تقوِّض عزمنا
وضعوا القيود ثقيلة.. وضعوا الحديد لقتلنا
لكن غدًا لابد أن تبدوا براعم فجرنا»[2].

كما يرى ناقد آخر أن قصائد الرقيعي تحمل البشارة وتحاول الانفجار لتقدم إضاءات لعالم لا نراه، إنه كل آت وقادم ومستقبلي، فهي تتطلع للغد المشرق من خلال كلمات القصيدة[3] حيث «تأتي الكلمات وكلها تحفز.. كلها دعوة للثورة.. كلها بحث وتساؤل عن ذلك الفارس المجهول الذي يفتح الدرب للنسور.. للحب.. للحياة:

---

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 98.

(2) مقدمة ديوان الحنين الظامئ؛ كامل المقهور، ص: 39.

(3) انظر:(القصيدة شرفة المستقبل)؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة العدد 58 النوار1992 ص: 191.

يا بذرة الحب العميق

لا تنطفي فلكم يعذبنا الحنين

لك في قرانا الخضر.. في يوم انتصار

صافٍ كوجه أبي يدندن في النهار

حيث المسافات البعيدة والقفار

تعنو.. وحيث بلا جدار

تنساب أغنية الرفاق الظافرين»[1].

ونأتي على شاعر الوطن أحمد رفيق بمشاعره المتوثبة وعاطفته الفياضة، فهو دائم التبرم والسخط على الوضع القائم منددا بالاستعمار وأعوانه، كاشفا جرائمهم وأفاعيلهم مما أدى بالعديد من النقاد أن يعدّوا ما قام به رفيق تهيئة وتنبيها للمشاعر بضرورة العمل على التغيير والإصلاح حتى يستقيم حال البلاد، إذ يرى عبد المولى الحراري أن الشاعر يعد من بين الأسباب التي مهدت لقيام الثورة «فقد كان ينادي بالثورة جهارًا عندما فقد كل أمل في الإصلاح، أليس هو القائل:

سجون وإرهاب وعهد مذمم ... فويل لمن يستاء أو يتظلم

....

فلم يبق إلا ثورة وطنية ... يسيل إلى الكعبين جراءها الدم

ويقول في موقف آخر:

ظلم وقتل النفس واستعمار ... ثوروا لأخذ الثأر يا أحرار»[2]

فعن هذه الأبيات وسواها يؤكد محمد وريث هذا المعنى مشيرا إلى أن الغضب بلغ برفيق حدّاً كبيرًا جعله «يتمنى أن تشتعل ثورة وطنية عارمة.. يتخلص بها الشعب من سالبي خيراته ومحكمي قيوده.. مهما كانت النتائج، تلك الثورة وحتى لو سالت الدماء منها أنهارًا»[3].

---

(1) دقات الطبول؛ سليمان كشلاف. ص: 125.

(2) (نظرات في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 232.

(3) (أحمد رفيق: هوامش على حياته)؛ محمد أحمد وريث. المصدر السابق ص: 148.

كما نلحظ تفاؤلا عارمًا في أشعار خالد زغبية يؤذن بانبلاج فجر جديد، لأن انفعاله صار «مليئا بالحلم والفجر القادم وهتافات الحياة، ومن أجل ذلك جاءت صرخاته حادة وعنيفة بحجم الآمال والأحلام:

يأيها المتلهفون إلى الصباح
لا تيأسوا
إن طال ليلكمو
في عربدات الجراح
لا تيأسوا
الليل يعقبه الصباح»[1].

ومما يدل على التنبؤ بالثورة والتبشير بها في شعر رجب الماجري ما أشار له أحد النقاد من أن «قلوب الشعراء يقين، لك أن تستمع إليه في قصيدته (إلى زوجتي) والتي كتبها سنة 1965 لتلمس هذا اليقين، وكأني بالشاعر يكشف الغيب والمجهول.. فيقول لزوجته وكأن كل شيء قد تم حسمه:

فلتحفظي هذه الرسالة
ترنيمة
تهويمة عذراء تزخر بالحياة
فتهدهدين بها ابنتيك
صغيرنا المأمول لليوم العظيم
يوم انطلاق الشعب في كل الربوع
في ثورة حمراء تلتهم الحدود
وتحيا أسباب التخلف والفناء
حرية بيضاء نبني للحياة»[2].

---

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 83.

(2) (رجب الماجري: قصة قلب)؛ بلا اسم للكاتب. مجلة الفصول الأربعة العدد 79 / 1995. ص: 45.

هذا التطلع للغيب والاستكشاف له يلحظه علي عبد الشفيع الخرم في قصيدة (الركب التائه) للشاعر إبراهيم الأسطى عمر بالرغم من دقّة مأخذه، حيث «... يشرق آخر مقطع من القصيدة بالتفاؤل والأمل في يقظة الجماهير وانبعاثها لتحقق حلم الحرية والكرامة.. تفاؤل رغم قتامة الواقع آنذاك، ونظر بعين الغيب إلى ما تحقق بعد وفاته بسنوات طويلة:

هــلل الحـادي وإذا بالركـب قـد شـد عـراه
ومـضى للهـــدف المنـشود لا يبغـي سـواه
وسرى الإخلاص في القوم على أقـوى عـراه
شملتهم رحمة فـــي اليـأس من عنـــد الإلـه

* * *

فرأوا في الليل نجم القطب فانصاعــوا شمالا
وأتوا العمران في الصبح وشبـــح المـوت زالا

* * *

هلل الركب بأصـوات تقـول
نحمد الله هـدانا للـسبيل»[1]

كما يتهلل الشاعر علي صدقي عبد القادر لقيام الثورة وإجلاء القوات الأجنبية عن الأرض، لأن هذا أمل كل الشعب في الحرية والخلاص من كيد المستعمر، حتى تمنى أن يبعث أبوه من قبره لكي يشاهد ما كان يأمله ويتمناه وقد تحقق على أرض الواقع، كما يرسل شاعريته الخصبة متوجة بالآمال بعد أن انتهى عهد الذل والعبودية والهوان[2].

3.5. القضايا القومية:

في هذا المبحث أتناول القضايا القومية للوطن العربي الكبير، وذلك من خلال الدراسات النقدية التي أجريت على الشعر الليبي الحديث والمتعلقة بهذه القضايا، وحيث إن

(1) (ملاحظات خاطفة حول قصيدة الركب التائه)؛ مجلة الثقافة العربية، العدد3/ 1991. ص:124.

(2) انظر: علي صدقي عبد القادر: شاعر الشباب؛ ص: 100 – 102.

الوحدة العربية مطلب كل عربي والطريق الوحيد لتحرير الأراضي العربية، والمقدسات الإسلامية، فإن الوصول إلى هذه الوحدة لا يتم إلا بتكثيف الجهود وتوحيدها لمقاومة العدوان ومن ثم المحافظة على كيان الوطن العربي واستقلاله، وتأمين موارده الذاتية الطبيعية والاقتصادية، حتى يعيش الشعب العربي حياة حرة كريمة يعمها الأمن والسعادة والرخاء.

ومن هذا المنطلق اتجه الشعراء للمشاركة في المعركة المصيرية عن طريق الكلمة المقاتلة التي تدعو إلى النضال والتحرير، ولمّ شتات العرب.

كما أولى الشعراء قضية فلسطين عناية خاصة بحيث يسهمون في تحرير هذا الجزء المحتل من الوطن العربي، في الوقت الذي حظيت فيه العديد من البلدان العربية الأخرى التي تسعى لنيل حريتها بمساندة الشعراء والأدباء ليتحقق لها ما تصبو إليه.

1.3.5. الدعوة إلى الوحدة العربية:

اتفق أغلب النقاد على أن العديد من الشعراء الليبيين يدعون إلى الوحدة العربية ويبشرون بها، وأنها الطريق الوحيد للوقوف في وجه الأعداء، والدسائس والمؤامرات الاستعمارية البغيضة، ومن الشعراء الداعين للوحدة أحمد قنابة حتى جعل منها موضوعه الشعري الأثير لديه، كما في قصيدته وأكرم بها من وحدة؛ وكذلك الشاعر أحمد الشارف الذي كانت الوحدة العربية إحدى أمانيه الغالية كما يشير لذلك في قصيدته نحن بنو العرب؛ ومن الشعراء من دعا للوحدة العربية الشاملة ليعيد تاريخ الآباء والأجداد في أرقى العصور، كما في أشعار أحمد رفيق.

إذ يرى نجم الدين الكيب أن من أبرز الشعراء الليبيين الداعين للوحدة العربية أحمد قنابة فهو يعدّ أكثرهم «تناولا لموضوع الوحدة في شعره، حتى جعل منها -أو يكاد- موضوعه الشعري الأثير، فهو يرى الوحدة صِنْوًا للحق والعدل والإنصاف، وهي بهذه الخصوصية يجدها أهلا لمن يتساكنون منطقة واسعة من آسيا وأفريقيا وهم أمة العرب الناطقة بالضاد، يقول في واحدة من قصائده (وأكرم بها من وحدة):

الحق والعدل والإنصاف وحدتنا ... والناطقون بحرف الضاد أمتنا»[1]

---

(1) (إرهاصات الوحدة العربية في الشعر الليبي المعاصر)؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد: 26 اكتوبر 1984، ص: 139.

بينما نجد الشاعر أحمد رفيق يتنبأ بقيام الوحدة العربية كما تنبأ بقيام الثورة وبشر بها، وهذا ما أشار إليه عبد المولى البغدادي بقوله: «وإذا كانت نبوءة الشاعر فيما يخص الثورة على الأوضاع الفاسدة قد تحققت، فإن له نبوءة أخرى هي الآن في طريقها إلى التحقق بإذن الله، ألا وهي الوحدة العربية الشاملة القائمة على أساس من شريعة السماء، لتسد الطريق أمام الطامعين، وتفتح المجال أمام الإنسان العربي لينطلق إلى غاياته المنشودة، ويعيد تاريخ الآباء والأجداد في أزهى العصور، يقول رفيق:

ها هي الوحدة الكبرى تمثلها ... في الشرق جامعة أضحى لها شأن
لكن من عجب يدعو إلى أسف ... مصر يقال لها مصر وسودان
فكيف يقبل ذو عقل لبرقة ... أن ينفك عنها طرابلس وفزّان
فليتق الله من في قلبه مرض ... فكل ما خالف التوحيد كفران»[1]

كما دعا الشاعر أحمد الشارف إلى الوحدة، وكانت إحدى أمانيه الغالية، إلا أن الواقع العربي مع ما فيه من تفرقة وهجر وانقسام كان ينغص عليه ما كان يتمناه، ويسوؤه ويزيد من شقائه[2] حيث يقول في قصيدة له بعنوان (نحن بنو العرب):

ألمّ بنا شوق يذوب له الصخر ... ويقضي علينا البؤس لو فُقِد البصر
وما شوقنا إلا لوحدة أمّة ... يشاد على مرِّ الزمان لها ذكر
ولم نر ما يدعو إلى البؤس والشقا ... سوى وطن فيه القطيعة والهجر

ويرى الشاعر إبراهيم الأسطى عمر أن الوحدةَ العربية غاية تسبقها خطوات، كان أولاها: إنشاء الجامعة العربية، إذ يبين عمر فيتور أن دعوة الشاعر لهذه الوحدة جاءت «في وقت عزَّت فيه الوحدة، وعزَّت فيه المنعة.. كانت الدول العربية مغلوبة على أمرها ترزح تحت نير الاستعمار الإنجليزي والفرنسي والإسباني، وعندما أنشئت الجامعة العربية كان الشاعر في طليعة المباركين لهذه المؤسسة، فألقى قصيدة عصماء في ذكرى توقيع ميثاق الجامعة العربية في 21/ 3/ 1946 جاء فيها:

الله أكبر والتكبير من دأبي ... إذا اعتراني ما يدعو إلى العجب

---

(1) (نظرات في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 232، 233.

(2) انظر: (إرهاصات الوحدة في الشعر الليبي المعاصر)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد 26. ص: 130.

قل لي بربك ما هذا النداء؟ وما   هذا الذي جعل الأقوام في طرب»[1]

في حين يرى أحمد عطية أن الوحدة العربية لا تتحقق إلا بتوحيد الأقطار العربية من الداخل، وأن الوحدة الوطنية لأجزاء ليبيا هي الطريق السليم للوحدة العربية(2) وهذا ما أشار له الشاعر إبراهيم الأسطى عمر في قوله:

فمـن أنبـاك أن بنـا انقـساما   هـداك الله - أوفينـا الحقـود؟
ومـن أنبـاك أن لنـا كيـانا   بغـير الوحـدة الكـبرى يفيـد
ألـسنا للعروبـة شـبه جـسر   بفـضل وجـوده قـرب البعيـد
وحّد بلادنا الكبـرى خليـج   إلى البحـر المحيـط وقـد يزيـد

بينما يرى فوزي البشتي أن هذه الأبيات يردّ بها الشاعر على عملاء الاستعمار، الذين يسعون لتقسيم الوطن وترسيخ سياسة العدو في التفرقة والتشتت، مما يدل على أن الشاعر قد «صمد في وجه مؤامرات تقسيم الوطن، ومحاولات إبعاده عن انتمائه العربي والقومي، وتصدى لكل الآراء التي كانت تكرس التشتت... وتسعى إلى دعم وترسيخ المفاهيم الاستعمارية والإقليمية البغيضة»[3].

كما دعا إلى الوحدة الشاعر علي صدقي عبد القادر وأنها أمر لا مفر منه، ولكن أمين مازن جانب الصواب -فيما أعتقد- حين رأى أن مفهوم الوحدة عند الشاعر يبدو غائماً[4] إذ إن الشاعر في موقف المتعجب والمستغرب للوضع القائم، فهو يرى أنه لا يمكن الفصل بين أبناء الوطن الواحد، والأخوة الأشقاء الذين تربطهم وشائج قربى وروابط مشتركة، وكل ما يوجد من تقسيم للأرض فهو من آثار المستعمر وأعوانه، من الرجعيين والعملاء الذين نصّبهم الاستعمار لرعاية مصالحه وتأمين موارده الاقتصادية في المنطقة العربية، وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله:

---

(1) (إبراهيم الأسطى عمر شاعر الحرية)؛ مجلة الثقافة العربية العدد3/ 1991. ص: 118، 119.

(2) انظر: في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 17.

(3) (الشاعر والرحلة)؛ فوزي البشتي. مجلة الفصول الأربعة العدد 10 / يوليو1980. ص: 83.

(4) انظر:(رأي في ديوان زغاريد ومطر بالفجر)؛ مجلة الرواد العدد 12 / ديسمبر1966.ص: 19.

يا أخي بالشام بالمغرب ما هذي الحدود؟
أحدود بيننا في وطن دك القيود؟
أنت بعض من كياني بك لي هذا الوجود
فإذا المشرق غنى صار بالمغرب عيد
وحدة الموطن يجري دمها عبر الوريد
وحدة في الدم في التاريخ في المجد التليد
نحن في وحدتنا الكبرى سنبني ونشيد

وهذا ما أكده نجم الدين الكيب عن الشاعر نفسه من أنه إذا ما «توفرت الإرادة الحرة للوحدة فإنها لا محالة ستتحقق فلطالما قلنا على مسمع من العالم أننا أبناء أمة واحدة، وحاولنا في العديد من المرات أن نثبت ذلك بالعمل، وذلك عبر مواقفنا التي رآنا فيها العالم ونحن في جبهة متراصة، والشاعر يطالب الغرب بأن يدع غروره جانبا ليعترف بأن العرب أمة واحدة، وأن وحدتهم قوية ومتماسكة وكفيلة بأن توفر لهم العزة والكرامة:

نحـــن إذْ مـــا شـــطت ديــــ   ـــــار بنـــا فالـــشعب واحـــد
لا حـــدود تفـــصل الأمــــ   ـــــة لا تخطـــيط جاحـــد
جمعـــت مـــا بيننـــا الأقـــدا   س في الـــشرق المجاهـــد
فانتـــصبنا تحـــت نـــور الـــشـ   ـــمس مـــشبوكي الـــسواعد
نفهـــم العالـــم أنـــا   وحـــدة قامـــت تجالـــد
عنـــت الغـــرب الـــذي مـــا   زال فـــي كبـر يعانـــد»[1]

ويرى الناقد نفسه تفرد قصيدة (العروبة العظمى) للشاعر علي صدقي عبد القادر في مضمونها، بحيث يترك الشاعر العنان لأحلامه تأخذه إلى عوالم الحرية، وقد غطت الوطن العربي، وكست سماءه نورًا[2] من خلال إرادة الشعب العربي، التي تتطلع للحرية والوحدة العربية الشاملة إذ يقول:

(1) (ارهاصات الوحدة في الشعر الليبي المعاصر)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 26 أكتوبر 1984. ص: 149.

(2) انظر: المرجع السابق؛ ص: ن.

رفعت ستائر أعماقي
لأرى دنيا القلب المجهولة
وطرحت أمامي بسط النور
فرأيت بدورًا، وشموسًا، ونجومًا
ورأيت عوالم أرضية
وسماوية
تغمرها الحرية
بإرادة شعبي المنتصرة.

كما يلتفت الناقد لمقومات الوحدة العربية عند الشاعر حسن السوسي، هذه المقومات التي غيبتها السنون، إلا أن الغرب الحاقد أيقظ هذه الوشائج، التي عبر عنها الشاعر بقوله:

جمعت ما بينها أسـمى صـلات	ونمّـــتها للعـــلى أم اللغـــات
عــربي الــروح والقلــب أنــــا	نــسبي مثــل النجــوم النــيرات
أمتي قــد حلــّقت ثــم ونـــت	ثــم قــد أيقظهــا بغــي العــــداة

ويرى أن للشاعر وقفات شعرية كثيرة في اتجاه الوحدة العربية متفرقة في أشعاره إلا أنه لم يضف كثيرا عما قاله معاصروه[1].

ومثل هذا الأمر وهذه الأماني في الوحدة العربية عند شاعرنا تطرق لها فرج الشلوي في تناوله لقصيدة (أمل الوحدة)[2].

فإذا ما أتينا إلى الشاعر علي الرقيعي وجدنا أنه ينظر للوحدة على أساس أنها خطوة تسبقها خطوات، حيث ينظر للوحدة بمنظار النضال، كما يرى أهمية التحرير والتلاحم النضالي مقدمة وبداية للوحدة العربية، نجد ذلك جليًا في أشعاره، حيث يقول:

(1) انظر: المرجع السابق؛ ص: 146.

(2) (قراءة في ديوان نماذج للشاعر حسن السوسي)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 64/ 65 أغسطس/ سبتمبر1993. ص:202، 203.

يا أخي قد أزف الموعد للطعن فهيّا
نوسع الأعداء تقتيلا ونسفا عربيا
ثم نجلي الغاصب العادي جلاء أبديا
إن في أقدامنا عزم البطولات أبيا

ومن كل هذا يصل نجم الدين الكيب إلى قصارى القول في أن «الوحدة العربية كما تطرحها علينا أشعار المرحوم علي الرقيعي هي تلاحم الأخوة العرب في النضال التحرري ضد العدو المشترك، وإذا كانت الوحدة العربية هي مطلب أساس وملمح في جميع الأوقات، لكنها في مراحل النضال ضد العدوان، وضد التسلط الاستعماري تكون الحاجة إليها أشد، فلا نجد الوحدة العربية في أشعار الرقيعي إلا في صورتها النضالية، وفي شكلها التحرري، وهو في هذا منسجم مع واقع الأمة العربية التي كانت تعيش فترة التململ والثورة والتطلع إلى التخلص من الاستعمار»[1].

2.3.5. الدعوة لتحرير الأرض العربية:

من خلال نظرة عامة وشاملة نلحظ أن الشعراء الليبيين قد شاركوا في هذا الجانب، وناضلوا بالكلمة الصادقة الهادفة، ولكن لكلٍ موقف من هذه القضية، فمنهم من أخذ موقف الرفض للأوضاع القائمة، ومنهم من اتخذ جانب النهي أو التوبيخ للمستكينين، الذين آثروا حياة الدعة والراحة، غير آبهين بما يلاقيه الوطن العربي من تمزق وتشرذم وتكالب من جانب القوى الاستعمارية، ومنهم من يذكرهم بالويلات والمآسي التي عاناها -وما زال- الشعب العربي من تدمير وتشريد وتقتيل في بقاع متعددة، ومنهم من يناشد الشعب للتصدي لهذه الأعمال، وردع المستعمر، وغسل العار، الذي لحق بالأمة العربية، في حين حاول الآخرون تذكير القائمين على شؤون البلاد العربية، بماضي هذه الأمة المشرق، وحضارتها المجيدة وهكذا.

ففي قصيدة (جواب) للشاعر إبراهيم الأسطى عمر، يستشف أحمد عطية موقف الرفض للخنوع والذل، حيث «يرفض الشاعر الإرهاب الذي يكمم الأفواه، يرفض الصمت

(1) (إرهاصات الوحدة في الشعر الليبي المعاصر)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 26 أكتوبر 1984. ص: 151، 152.

والقيد، لأنه يعرف أن مهمة الشاعر العمل والجهاد من أجل الحرية، فالشاعر طائر حرّ لا ترهبه الأصفاد والقيود:

قيـل صـمتا فقلـت لـست بميـت ... إنـما الـصمت ميـزة للجـهاد

إن معنـى الحيـاة قـول وفعـل ... وهـي رمـز مقـدس للجهـاد

لا أطيـق الـسكوت مـادام قلبـي ... خافقـا واللـسان يـروي مـرادي

إنمـا البلبـل المغـرد يشـدو ... أينمـا كـان في الربا فـي الوهـاد[1]

بينما يرى الناقد نفسه أن طريق النضال عند الشاعر علي الفزاني، هي النضال بالحرب، وبالكلمة الصادقة، لا بأغاني الهوى القديمة[2].

في حين يشير طاهر عمران إلى تصوير الشاعر لحالة الوطن العربي المأساوية وما عليه العرب من عبث ولهو وغفلة وضياع وتشرذم، صور ذلك على لسان شهرزاد «وما اختار الفزاني شهر زاد إلا إمعانا في الدلالة على مأساة الإنسان العربي الذي نسي قضاياه القومية وغدا يلهو في ليالي شهرزاد الحالمة:

شهرزاد فتحت باب المدينة

ثم صاحت بالأبابيل اللعينة

ادخلوها. ادخلوا فالشرق موتى وسكارى

وبغايا وأباريق حقيرة

كم روت لي هذه الرقطاء في ليل التوتر...»[3].

ولكننا نجد له موقفا آخر، وهو أنه يحمل مشعل الحرية ليشعل مدن الكآبة والخنوع بثورة عارمة متأججة في داخله حيث يقول:

قلت لكم سرقت بعض النار[4]

---

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 16، 17.

(2) انظر: المصدر نفسه؛ ص: 47.

(3) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 161، 162.

(4) كأنه يريد بذلك النار التي سرقها (بروميثيوس) من الآلهة فاستحق بذلك عقاب كبير الآلهة (زيوس) على سرقة النار التي تدل على سر المعرفة عندهم. ثم انظر ديوان مواسم الفقدان قصيدة سارق النار ص: 39.

أوقدتها في داخلي، وتلك لعبة الرجال في القرار

أحرقت سور بابل

قاومت جحفل المغول والتتار

تاريخ أمتي بداخلي أحمله إلى المدائن البعيدة.

بينما يعقب عذاب الركابي على هذا المقطع بأن ارتباط الشاعر بالناس «ومشاركتهم الأحزان، والبرد، والخبز، وثوب الهموم، يمنحه القدرة على (سرقة النار) لكي يشعل بشجاعة مدن الحزن والكآبة والخنوع، وانتماؤه للثورة يمنحه الاستعداد الجهنمي لمقاومة جحافل (المغول والتتار) فيخرج بوجه الثورة المتدفق بالحياة والخلود، وبدمها وأقدامها الفولاذية حاملا تاريخ أمته إلى المدن البعيدة»[1].

كما يشير لتلك القضايا القومية مفتاح الشريف في عرضه لقصائد الرقيعي التي نظمت «في أحداث سياسية مهمة ألّمت بعالمنا العربي وتركت جراحات دامية... وأعني بها قصائد (موكب الفداء) عن فلسطين، و(فلتهنئي بالعيد) عن الجزائر المناضلة، وقصائد أخرى عن كفاح الشعب العربي في تونس، وتاريخنا البطولي الذي خضناه نحن الليبيين ضد قوى البغي والعدوان والاستغلال»[2].

نجد مثل هذا الموقف عند الشاعر أحمد رفيق ضمنه إحدى قصائده، من خلال إشارة حلمي مرزوق حيث «يعيش رفيق أحداث الأمة العربية شعبا شعبا، يأسى لما أصابها، ويضج بما يعتريها من أذى الغرب وصروف الاعتداء:

أمـا زال للأعيـاد في الـشرق رونـق ... وتـونس في سيل مـن الـدم تغـرق

أبعد فلسطيـــن الشهيــدة عندنا ... سـرور بعِيدٍ! نحن بالحزن أخلـق

فلسطين في الأعماق ما زال جرحهـا ... يعـج دمـا أو أدمـعا تترقـرق»[3]

---

(1) (الشعراء يزرعون الضوء)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 20 ديسمبر 1982. ص: 174.

(2) (الحنين الظامئ)؛ مجلة الضياء العدد 2 أبريل 1957. ص: 32.

(3) النقد والدراسة الأدبية؛ ص: 193.

كما يصف الناقد نضال الشاعر أحمد رفيق الذي «يطرق به آداب الالتزام المعاصرة، لأن هذا المعيار غايته التزام الأديب بقضايا وطنه أو مجتمعه وأمته، وهذا هو غاية رفيق ومفتاح فنه وأدبه وشخصه جميعا»[1].

ويتناول عبد الوهاب الحراري من خلال قصيدة (إرهاصات زمن السقوط) للشاعر عبد اللطيف المسلاتي جانب الرفض للواقع العربي المخزي داعيا الحكام والأمراء إلى غسل العار الذي لحق بالأمة العربية، «يتجلى بوضوح وعي الشاعر القومي الحاد ونضجه الفني وإحساسه الدامي بهزيمة حزيران القاسية، فولدت هذه الهزيمة فيه نفسا شعريا رافضا مناضلا متفائلا غاضبا عن شخوص النكسة وألوان تطورها فصارت قضية الوطن والحرية هي الشغل الشاغل الذي تتشكل عبره خطوط معالجة الأسباب وكيفية تجاوزها نضالا لا استسلاما في شعر غاضب ينزف دما وتمردًا على الواقع العربي القائم:

أيتها العير أناشدكم

متى ترتفع الراية (فوق الذل، وفوق العار، وفوق الهون)

والجمع شتات، فما بال النسوة يا هذا؟

تعشق كهلا..

تنجب طفلا..

وتنام عن العورة دون حياء»[2].

ويمر بالتجربة الشعرية نفسها الشاعر إدريس بن الطيب إذ يقول:

يا رفاق الخزي والذل وأيام الهزيمة

عشعش البوم على رأس الجنود

وغزا الفيروس أعصاب العزيمة

فاستكـــنّا وضحكنا

وابتذلنا السين والتسويف في كل الخطابات الجديدة.. والقديمة

---

(1) المرجع نفسه؛ ص: 194.

(2) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 49، 50.

طأطأ التاريخ رأسه
ويقولون العزيمة
آه.. يا عاهة شعبي المستديمة.

وتتناول هذه التجربة فاطمة نداف التي ترى أن «هذه الشحنة الانفعالية ما هي إلا تعبير عن مستوى رفيع وصل إليه الشاعر، فهو يحمل أكثر من ارتقاء، فيه البداية وشبه النهاية، وما بينهما تتأرجح العلة المزمنة التي يعانيها شعبنا العربي.

إن الشاعر يمزق شرنقته الذاتية، وحدود الإقليمية لينطلق صوته من أقصى المغرب فيُسمَع صداه في الخليج العربي، أوليس هذا قمة؟؟

إن الشاعر يستوحي تجربته الانفعالية من واقع مرير، ويستشف ما في هذه الأمة من سوس ينخر فيها ويبعدها عن المواجهة الحقيقية»[1].

ويقف الشاعر حسن السوسي موقفا مغايرا تجاه قضايا النضال والتحرر العربيين، حيث يعيد إلى ذاكرتنا بطولات العرب وأمجادهم، أنفة من الحاضر وهروبا إلى الماضي الذي يجد فيه لذة ومتعة لا يجدهما الآن في واقعنا العربي، حيث يرى فوزي البشتي أن قصيدة (دمشق) التي نشرها الشاعر بديوانه نوافذ «تنطوي على رؤية تحركها الغيرة على العروبة:

فقفا نبك عهدها قد تولى	وابن حُجْر عفت عليه الليالي
إنما قف هنا على الربوة الخضـ	ـراء في غوطة الهوى والجمال
وتأمل دمشق واسجد لباريـ	ـها وسبح لرب تلك المُجالي
ناجها إن سبحت حول حماها	بجناحي حقيقة أو خيال

وهكذا فالشاعر يستعرض أمجاد دمشق في ماضيها واقفًا بنا حيال العديد من المحطات التاريخية، مكتفيا بوصفها من الخارج دون أن نجد أي أثر لإحساس الشاعر بالمدينة، فهو يتحدث عنها كأثر، وكأنه يصف إحدى الأساطير»[2].

---

(1) (تخطيطات على رأس شاعر وعناصر الاغتراب عند ابن الطيب)؛ الأسبوع الثقافي العدد 223/ 17 سبتمبر 1976 ص: 11.

(2) (حسن السوسي: مكانه من الإعراب)؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد 64، 65 أغسطس/ سبتمبر1993، ص: 228، 229.

وكذلك يحن محمد المهدي إلى الماضي إلا أنه يريد من العرب أن يقتدوا بأسلافهم في النضال والكفاح حيث يقول في هذا الإطار:

ودمي العربي حديثا مزق أوصال الطليان
ودمي العربي حديثا أزهر في أوراس وفي تطوان
ودمي العربي أخيرا في الدامور سقى الوطن الظمآن.

إذ يشير لهذا المقطع عبد الوهاب الحراري الذي يرى أن «هذه القصيدة تمنحنا تجربة كاملة من حسّه القومي الذي عبر عنه الشاعر في الأبيات السابقة من قصيدة (المطوّف) فهو قد شحن حروف القصيدة بفعاليات الثورة العربية بأسلوب شعري هادئ يحمل مخزونا فنيا مزجه بالبطولات العربية التي خاضها المناضلون في وطننا العربي من ساحل الزيت إلى جبال طوروس»[1].

3.3.5. مأساة فلسطين:

تناول الشعراء ومن بعدهم النقاد مأساة فلسطين، حيث شارك الشعراء الليبيون إخوانهم في الوطن العربي الإحساس بهذه المأساة التي تمس كيان كل عربي حر خالص النسب، فمن خلال تتبعي لآراء النقاد وإشاراتهم حول هذه المأساة في الشعر الليبي وجدت قصائد عدة للشاعر أحمد رفيق تتناول هذه القضية يشير إلى إحداها محمد رضوان حيث «يقف أحمد رفيق المهدوي... إلى جانب فلسطين في مأساتها فيدعو أحرار العرب إلى إنقاذها ومقاومة البغي الذي صرعها فهي قطعة من كبد العروبة، قد جرحها وعد بلفور الأثيم وحقها في أرضها واستقلالها واضح كالشمس لا يحتاج إلى دليل، فيقول:

هـذي فلسطين العزيـزة جرحــها ... دام يكابـــــــد داءه الإســـــلام
لله مــن كبـد العروبــة فلـــــذة ... بالــسيف يغـصب حقهـا وتــضام
حـق كـضوء الـشمس غـيم حولـه ... مــن وعــد (بلفــور) الأثيــم ظــلام
وعـــد عــلى انجــازه قــد أجمعــوا ... رأيـــا يخالـــف حكمــه الأفهــام
وإذا فلسطــين العروبة لـــم نذذ ... عنها فإن مصــيرها الإعــــــدام

(1) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 111.

عار على الأحرار إن لـــم ينقــذوا وطن العروبة والحيـــاة حرام»[1]

بينما يشير طاهر عمران إلى قصيدة أخرى للشاعر نفسه حول مأساة فلسطين، وفيها «يستنهض الهمم، ويعيب على البلاد العربية تمزقها، وفرقتها، واغترارها بوعود المستعمرين الكاذبة، يقول:

فلسطين في الأعـماق مـازال جرحهـا يعـــج دمـــا أو أدمعـــا تترقـــرق
متـى يـشعر الـشرق المفـرق شملـــه بـــما قـــد جنـــاه شـــمله المتفـــرق
وحتى متى يغـتر بـالغرب بعـد مـــا بــدا واضــحا فيــه الخــداع المــزوق
فلسطين لولا الغرب ما جاس حولهـا لـــشذاذ إسرائيـــل شـــعب ملفـــق
متـى يـستفيق الـشرق أي مـصيبـة تؤثـــر في إحـــساسه فيحقـــق»[2]

أما الشاعر علي صدقي عبد القادر فقد ذكر النقاد له قصيدتين اهتمتا بمأساة فلسطين، ولعله أجاد في إحداهما وأخفق في الأخرى على ما أظن.

فالقصيدة التي أجاد فيها كانت بعنوان (إلى سرحان في زنزانته) من ديوانه (الكلمة لها عينان) حيث تناول نجم الدين الكيب هذه القصيدة مشيرا إلى تعاطف «شاعرنا مع شعب فلسطين الذي طرد من أرضه وشرد من قراه ومدنه الآمنة، وهي من ناحية أخرى قضية إنسانية تتصل بالحرية، وما أقدم عليه سرحان من عمل كان انتقاما ممن تجاهلوا حقوق الشعب الفلسطيني في بلاده. وأمعنوا في تجاهلهم هذا، إلى الحد الذي تواطأوا فيه مع قوى البغي المتمثلة في (إسرائيل) في كل مساعيها الرامية لإبادة الشعب الفلسطيني ومحو وجوده من الأذهان:

ظل سرحان يسائل
لِمَ لَمْ ألق بصفحات كتابي اسم أرضي؟؟
إنني فتشت في كل الكتب عن بلادي
لم أجد اسم فلسطين على أية صفحة وأملي تُمْحَى كل السطور...»[3].

---

(1) (الوحدة الوطنية والعربية في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي. ص: 136.

(2) النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 159.

(3) علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب؛ ص: 185، 186.

بينما أخفق الشاعر في قصيدته (نداء التراب) التي يقول فيها:

ونزحــف للنــصر في فجــر يــوم	ونمــــضي إلى الجولـــة الثانيـــة
إلى وطــن قــد جــرى بالدمـــاء	ويهـــدر في صرخـــة عالـــية
يــصيح وفي صــوته نكهــة الــترا	ب يـــضــوع مـــن الرابيـــة

فقد وصفها الناقد نفسه - ولعله محق فيما ذهب إليه- بأنها عبارة عن رصف للكلمات لا يتجاوز الوصف ولا يحمل عاطفة ولا صورا.. فما سبب ذلك يا ترى؟

فإذا ما حاولنا معرفة سبب إخفاق الشاعر في هذه القصيدة عند أمين مازن لم نجد تعليلا شافيا لذلك، فهو يعلق على القصيدة بأن «نظرة الشاعر إلى القضية الفلسطينية لا تختلف إطلاقا عن نظرة الإنسان العادي، ومسحة الأمل التي حاول الشاعر أن يبني عليها القصيدة هي الأخرى لم تأت ناضجة، وحتى الإشارة التي أومأ بها إلى القوى التي حاكت المؤامرة على فلسطين جاءت باهتة لا تحمل أي وقع»[1].

أما علي الفزاني فتناول المأساة من زاوية أخرى حيث ينبه الشعب العربي -بمن فيهم الشعراء- بأن يستيقظوا حتى لا ينسوا هذه المأساة التي مر عليها أعوام وأعوام، وكفاهم بكاء على الأطلال فهذا شأن الضعاف، يشير لذلك أحمد عطية بأن «قصيدته الرائعة (العقم والأصداء) يهاجم الشاعر بعنف التخلف العربي القديم انطلاقا من ألم عشرين عاما في محنة ضياع فلسطين، وهو يرفض شعر الكذب والبكاء على الأطلال ومناجاة الربيع بينما الأعوام تجري والجوع يمتزج بالحزن، وعار الاحتلال والوطن السليب:

الساعة الحمقاء في الميدان تعلن

القرن مر سيدي لمن تدندن؟

الكأس جف في يدي.. آه

كل الذي بقى من بسمتي على الأفواه

---

(1) (رأي في ديوان زغاريد ومطر بالفجر)؛ مجلة الرواد العدد 12 / ديسمبر 1966. ص: 19.

الجوع أو أحزاننا الكئيبة الشفاه
الناقة العرجاء ماتت سيدي
وهذه الرسوم والأطلال
نسيت حكاية الهوى، أصابها الملال
وعاد ساعي البريد يسرد الأخبار
عشرون عاما والتتار
ما رحلوا، والعار لم يزل على الجباه عار»[1].

كما يدعو نجم الدين الكيب من خلال دراسته لشعر عبد المجيد القمودي العرب إلى غسل العار والإهانة التي لحقت بهم من الصهاينة الذين شردوا أبناء الوطن العربي في فلسطين واحتلوا أرضه وقتلوا رجاله وأطفاله وسبوا نساءه، فقد آن الأوان كي ينفضوا عن رؤوسهم غبار الماضي ويستفيقوا من غفوتهم بدل المفاخرة بالأمجاد الماضية وذلك بالتخلي عن المواقف السلبية التي أوصلت الشعب الفلسطيني إلى ما هو فيه من ذل وامتهان[2] كما ينبغي ألا ينخدعوا بمشروعات التقسيم اليهودية من منظور الشاعر أحمد الفقيه حسن[3].

ويستغيث الشاعر أحمد بللو في قصيدته (حالتا حصار) بالأمة العربية لإنقاذ فلسطين بقوله:

قلت البلاد محاصرة
فاستعدوا لوقتي
....
ألا تسمعون
هتاف العصافير عند الصدام
ونار المشاعل بين أصابع زهر الحدائق
لظى في العروق دم في الشوارع.

---

(1) في الأدب الليبي الحديث؛ ص: 46.

(2) انظر: جذور القومية العربية في الشعر الليبي المعاصر؛ ص: 98، 99.

(3) انظر: النزعة القومية في الشعر الليبي؛ ص: 159، 160.

حيث يتولى جميل حمادة التعليق على هذا المقطع بأن «أحمد بللو يصور مناخ الانتفاضة الناري والدموي بمفردات غاية في الدقة والإتقان، وكأنه كان هناك حيث الإطارات المشتعلة تصبح نار المشاعل بين أصابع زهر الحدائق -ألا وهي أصابع أطفال الانتفاضة- ودماء ثم نخل يجيء ليلقي الشهادة لكل بلاده، إن الشاعر يؤرخ وقته بميلاد نجمها ويعلن أن صوته مكرس لفجر يضيء بنار الحرائق لكل بلاده»[1].

أما الشاعر حسن السوسي فيلجأ إلى الأسلوب السلمي على أمل أن يسترد الشعب العربي في فلسطين حقوقه من خلال قرارات هيئة الأمم المتحدة والهيئات والمنظمات الدولية.. ولكن هيهات أن يستجيب الصهاينة لمثل هذا النداء، ومع ذلك فإن نجم الدين الكيب يستبعد الصلح السلمي الذي دعا إليه الشاعر إلا إذا كان الأمر لمجرد التقريع والتوبيخ، حيث يشير لسياسة إسرائيل بأنه لم «يحدث منذ أن أقامت كيانها العنصري على أرض فلسطين المغتصبة أن التفتت إلى نداءات الأمم المتحدة وقرارتها الدولية، سواء أكانت صادرة عن مجلس الأمن أم عن الجمعية العمومية [أيُّ شاعِرٍ] ارتأى -مجازا- اتخاذ هذه المؤسسة الدولية حائط مبكى لرفع شكواه المرة، وذلك من باب الإمعان في التوبيخ والتقريع، وفي هذه القصيدة [إلى أوثانت] ديوان نماذج يقول الشاعر:

وأنت من باتت الدنيا تؤمله ... لرتق منخرق أو جبر منشعب

وأنت في المجلس المرموق محوره ... وأنت منه مكان القلب والعصب

إليك تلجأ آمال الشعوب إذا ... تهددتها يد التخويف والرهب

تلوذ بالمجلس المأمول راجية ... كما يلوذ صغير خائف بأب»[2]

(1) (أسئلة القصيدة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75 / يناير 1994، ص: 56، 57.

(2) جذور القومية العربية في الشعر الليبي المعاصر؛ ص: 56.

4.3.5. مناصرة قضايا التحرر في بعض الأقطار العربية:

قام الشعراء الليبيون بدورهم تجاه إخوانهم في الأقطار العربية الأخرى حيث أبدوا تجاوبهم مع ما يجري على الساحة العربية من أحداث تهز كيان كل عربي، لذلك نجد للشاعر عبد المولى البغدادي قصيدة بعنوان (تأملات في أحداث لبنان) وهي دعوة لإنقاذ لبنان مما حلّ به حيث يرى عبد الحميد الهرامة أن الشاعر «انطلق فيها معبرا عن مرارة الشعور بالهزيمة، والعجز عن إنقاذ لبنان، وعن الفواجع التي حلت بهذا البلد الصغير ففجرت الحقد في أعماق الإنسان العربي، فراح يعلن غضبه على كل المتجرين بمصير أمته وكرامتها:

صرح لبنان قد تهدم باسمي ... لا تدينوا بهدمه أي خصم
أنا حطمته ولم أك أدري ... أن أنقاضه دمائي ولحمي
سكنت ثورتي ومات شعوري ... وانتهت قصتي نهاية شؤم
واعترتني زوابع مهلكات ... زلزلت صبري العنيد وعزمي»[1]

أما الأحداث في سوريا ومقاومتها للغزو الفرنسي الذي كبدته خسائر فادحة، وألحقت به هزيمة نكراء، وبذا انتصرت إرادة الشعب العربي، فمن خلال قصيدة (يالَثأر العرب) للشاعر علي صدقي عبد القادر من ديوانه (أحلام وثورة) التي يشير لها نجم الدين الكيب ويرى أن الشاعر فيها «يذكّر فرنسا بما لقيته من دروس مريرة في سوريا العربية، فبالرغم من عربدات جيوشها الجرارة وأسلحتها المتطورة، فقد واجهت هناك الهزيمة النكراء والضربات الموجعة بيد عربية شديدة البأس والعناد والضراوة:

يا دم المستشهد الحر الذي لاقى الفضاء
يا دموع اليتم في جفن البنين، التعساء
يا نشيج الأم والزوجة، إذ يأتي المساء
سوف لن يذهب هذا الدمع أو تلك الدماء
إنها تدعو [لأخذ الثأر]،[2] ثأر الشهداء

(1) (من عيون الأدب العربي في ليبيا)؛ مجلة كلية الدعوة الإسلامية العدد 1/ 1984-1985، ص: 149، 150.

(2) ورد في الأصل المنقول عنه (إنها تدعو للثأر). انظر: المجموعة الكاملة للشاعر؛ ص:164.

من دخيل يده كم أعدمت من أبرياء
سوف تلقين (فرنسا) من بني العرب الجزاء
إن في (سوريا) لرمسا
قبرت فيه (فرنسا)»[1].

كما يشير في القصيدة نفسها إلى كفاح الشعب التونسي ضد العدو المشترك (فرنسا) التي فرضت الحماية الفرنسية على هذا القطر الشقيق أكثر من سبعة عقود كاملة «وهو يذكي فيه جذوة النضال مؤكدا بأن ما يبذله من دماء طاهرة في سبيل الحرية سوف يثاب عليه بعد أن تدرك فرنسا أن سفك الدماء لا يجديها نفعا وليس أمامها بعد ذلك سوى التسليم بحق الشعب في الحرية والاستقلال:

اشعلي يا نار في (الخضراء) فالعادي الوقود
واغسلي بالدم ما خطت يد الباغي العنيد...»[2].

وممن تأثر بأحداث تونس وما ذاقت علي يد الغازي الفرنسي أحمد رفيق الذي بدأ يناشد العرب للوقوف مع أشقائهم في تونس، هذا الاحتلال الغاصب في قصيدة معبرة ومؤثرة، نجد ذلك في تحليل محمد رضوان بأنه لما «ثارت تونس ضد الاستعمار الفرنسي عام 1953 تريد استقلالها، وخاضت مع الفرنسيين معركة دامية، نهض رفيق يبكيها ويدافع عنها، مبينا فظائع الطغاة، داعيا الشرق إلى وحدة تساعد الشقيقة المجاهدة وتمكنها من النصر والاستقلال، وذلك في أبيات منها:

شقيقـــتنا بنــت العروبــة تــونس ... تقلــب في جمــر الطغـــاة وتحـــرق
يــضام بهــا الــشعب المطالــب حقــه ... ويعــدم رميــا بالرصــاص ويــشنق
لقـــد بـرهن الـــشعب الفرنـــسي أنـــه ... بعيـــد عــن العــدل الــذي يتخلــق
ألا أيــه الـــشرق انتـــبه إن تونـــسا ... عليهــا جميــع الغــرب بــالجور مطبــق
إذا لـــم تدافـــــع كتلــــة عربـــية ... يقـــام لهـــا ميزانهـــا حين تحنـــق

---

(1) علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب؛ ص: 151.

(2) المصدر نفسه؛ ص: 150.

ويتحد الشرق الضعيف فإنه على ضعفه بالاتحاد يوفق
فما حيلة الشعب المجاهد وحده (ألا إن كفًا وحدها لا تصفق)»[1]

ومن تونس إلى أرض المليون شهيد والمتمثلة في فتاتها المناضلة جميلة بوحيرد التي أهداها الشاعر علي صدقي عبد القادر قصيدته التي بعنوان:(جميلة و.. منديل البنفسج) من ديوانه (صرخة) التي يشير لها نجم الدين الكيب بأنه على الرغم من «أن العيد يعيش مع جميلة في سجنها المظلم الذي اختاره لها أعداء حرية الشعوب، فإن شاعرنا يتنبأ بعودة الحرية المسلوبة، وذلك بإرادة الشعب الجزائري الثائر:

وإلى أن يفتح الثائر أبواب المدينة
سيظل العيد في سجن (جميلة)
معها في قيدها يبقى سجينا
وغدا ينطلق العيد ومنديل البنفسج و(جميلة)
ويدوس الشعب سجّان الحياة»[2].

كما يتناول الناقد نضال الشعب الجزائري عند الشاعر خالد زغبية في قصيدته التي يقول فيها:

يا جميلة، يا نسيما في خميلة
من ربى (أوراس) يسري
عبر أنحاء الجزائر
قد مضى يسبح في الجو
يجتاز التخوم

حيث يعلق الناقد على هذه القصيدة بأن «...(جميلة) الفتاة الجزائرية التي صارت رمزا للنضال الوطني الجزائري تغنى بها الشعراء كلٌ بطريقته، وكلٌ بأسلوب، ويكتفي خالد زغبية بأغنية يهديها إليها تعبيرا عن تضامنه وتجسيدا لغيرته على قطر عربي يواجه أعتى قوى الظلم والتسلط والتقتيل، والقصيدة (أغنية إلى جميلة) من وجهة نظرنا هي عرض سريع لا يغوص كثيرًا

---

(1) (الوحدة الوطنية في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي.ص: 136، 137.

(2) جذور القومية العربية؛ ص: 65.

في العمق الشعري، وإنما هي ترنيمة يتردد فيها التنويه ببطولة المرأة العربية الجزائرية في شخص (جميلة) وكيف صارت أغنية على كل لسان، ونبعا لشحذ الهمم وأهزوجة للكفاح المظفر»[1].

ومن خلال ما تم نقله من نصوص تتعلق بالقضايا القومية نلحظ أن النقاد لم تكن لهم مواقف نقدية وآراء موضوعية، وإنما هو شرح ونثر لكلام الشعراء، وسرد ممل قليل الفائدة، وقد نقلت كلام النقاد في هذا الجانب بالرغم من عدم وجود مواقف أو قضايا نقدية حتى يعيد النقاد النظر في دراساتهم، ومحاولة تعميقها في محاولة لإثراء النقد في هذا الجانب الذي لم يحظ بالكثير من الاهتمام.

4.5. القضايا الإنسانية العامة:

في هذا المبحث أتناول القضايا الإنسانية التي تهم البشرية جمعاء، بعيدًا عن العرق والجنس والدين واللغة، لأن الإنسان يحس ما تعانيه الإنسانية المعذبة من آلام، فكان هذا محور تأثر الشعراء وانفعالهم بما يدور في العالم من أحداث تمس الإنسانية من قريب أو بعيد بحيث يسعون إلى تخليص البشرية المعذبة من آلامها وآثامها في محاولة للرقي بها إلى درجات السعادة والكمال.

ولقد أسهم الشعراء الليبيون -كغيرهم- في هذه القضايا، مما يدل على أن الشعر الليبي يمثل درجة رفيعة في هذا المضمار، وأن له قدما راسخة في التجارب الإنسانية، إذ إن الأدب بخروجه عن الإقليمية الضيقة، وبتناوله للقضايا الإنسانية العامة يضمن له الخلود والبقاء، كما يسهم في إثراء الرصيد الإنساني بالتجارب الحيوية والفاعلة التي تهدف إلى رقي الإنسان وسعادته فوق هذه الأرض، بعيدا عن المشاحنات والأغراض الدنيا.

كما تناول النقاد إسهامات الشعراء الليبيين في هذا المجال بالرغم من محدودية القضايا التي تناولوها، ولهذا السبب جعلت محور دراستي في قضيتين هامتين تمركزت حولهما دراسات النقاد:

---

(1) المصدر نفسه؛ ص: 86، 87.

1.4.5. قضية الحب الإنساني العام:

يتناول النقاد في هذا الجانب الحب الإنساني بمفهومه العام الذي يدعو إليه نقاد العالم وشعراؤه على السواء حتى يعم البشرية بعيدا عن الحرب والاستغلال والخديعة، الحب الذي ينبغي أن يعم العالم بإزالة الحواجز والعقبات التي تعترض مسيرة الحضارة الإنسانية، ونبذ الخلافات بين الإنسان وأخيه الإنسان في كل مكان، فلا أحقاد ولا أطماع ولا أهواء ولا ميول شخصية كي يحل الحق والعدل والإنصاف والفضيلة.

وفي مقدمة الدعاة للحب والسلام الشاعر إدريس بن الطيب الذي يدعو إلى الحب والمساواة بقوله:

الحب عندنا الصلاة والرحمة والعبادة
أو دعوة مجابة
الحب في قاموسنا أسمى من التهريب والرقابة
الحب طفل.. ثورة.. عينان عذراوان
الحب أن يواسي الدهر دمعة الأطفال
الحب في قاموسنا رابطة لا تعرف المكان والزمان.

فالشاعر بتناوله للحب الإنساني العام بلغ به قمة المشاعر الإنسانية، لا كما استعمله الكثير من الشعراء عبر العصور لا يتجاوز الإطار الذاتي.

وهذا ما جعل فاطمة نداف تصفه بأنه ارتقاء عن الحدود، كما أنه ارتقاء عن الأطماع والأحقاد، إلى عالم الإنسانية المثالية الذي يشكل الحب أحلى قسماتها، حيث تعلق على هذه الأبيات بأن الشاعر يبلغ «درجة من الارتقاء تجعله يتخطى الخارطة الجغرافية إلى حدود ليس لها حدود، إنها الإنسانية، أوليس حب الإنسان قمة الارتقاء حين تتلاشى أظافر الجشع، وتتبدد ظاهرة العدوان والطمع؟ أوليس رائعا أن يستعير الشاعر لغة البشرية كلها، ويفرش على هذه اللغة عالمه الخاص حيث يبث أشجانه وأحزانه وأحلامه المورقة فيحملها أكثر مما تطيق، وينطقها بما لا تحتمل، ويبث فيها عالما غريبا خاصا هو عالمه ومواجده؟»[1].

---

(1) (تخطيطات على رأس شاعر)؛ الأسبوع الثقافي العدد: 223 / 17 سبتمبر 1976 ص:11.

من تلك المشاهد الإنسانية العاطفية التي تحمل في طياتها محبة إنسانية عالية ما أشار له عبد الوهاب الحراري في قصيدة (شكوى طفل) للشاعر مصطفي العربي في ديوانه الورد الأبيض حيث «تزداد لوعة الشاعر وحرقته من خلال هذا المشهد الدرامي فتنبري في جوانح الشاعر صورة من التحفز والنداء والاستغاثة والتألم لواقع هؤلاء الأطفال، فتنعجن ذاته بين ذواتهم، ويتحسس طريقه إلى قلوبهم حتى يصبح جزءا من كياناتهم الصغيرة الحزينة، فتندمج شخصيته مع عينين متوثبتين لطفل أسمر يناجيه في براءة الأب لطفله:

شدت كفي كف طفل أسمر
وهو يقول بصوت أخضر
زاهٍ مثل ربيع مزهر[1]
حلو كتلاحين المزهر
(بابا.... ماما)
في عينيه قرأت كلاما
شعرا.. قد أفعم آلاما
شكوى من خلق وحشي
مملوء شرا.. إجراما
(بابا.... ماما)»[2].

كما تحمل قصيدة (لست نازيا) للشاعر محمد الشلطامي دعوة صريحة للحب والسلام العالمي، بعيدا عن قوى التسلط والهيمنة، ويمهد زياد علي لهذه القصيدة بأنها «غير محتاجة للتعامل معها تحت ظروف زمان أو مكان معينين.. إنها جواز سفر إنساني عالمي للشلطامي للوصول إلى عالم أفضل، يقول في قصيدته والتي جاءت في الغلاف الخارجي لديوانه (تذاكر الجحيم):

لست نازيا، ولم أحلم بمجد البندقية
حينما تصبح في مقبرة الشرق إلها

---

(1) في الأصل (أزهر). انظر: ديوان الورد الأبيض؛ للشاعر: مصطفي محمد العربي؛ الطبعة الأولى 1980، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان / الجماهيرية، ص:29.

(2) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 121.

عابسا يخلق إنجيلا جديدا
لا ولم أكره يهوديا، ولم أدعُ لتلوين جوازات السفر
ويدي ما اعتادت السيف، ولم تحفر قبور الآخرين
فلماذا اعتبرتْني
هيئة التحقيق في محكمة السلطان مارقا؟»[1].

هذه الدعوة إلى المساواة والحب والتعاون بين الإنسانية جمعاء نجدها واضحة جلية في شعر علي الفزاني، ولو اقتضاه الأمر في سبيل هذه الدعوة إلى التضحية بحياته حيث يقول:

ها أنا أركز هذا الحرف راية
ها هنا في الأرض صوتي، والصدى في اللانهاية
لن تراني في المحاريب خضوعا وتذلل
ثائرا ما زلت أهفو، رافضا عاد التسول
إنني أبغي رغيفا لفقير ويتيم، ووجوها تتهلل
ارحم الإنسان يوما، ثم دعني في دجى السجن مكبل
أنت تدري
صيروا الإنسان تمثالا وهيكل.

فمنذ النظرة الأولى نتبين اللحن اللغوي الذي ترزح القصيدة في أغلاله، ولكن من الجهة الإنسانية فإن عذاب الركابي يعلق على هذا المقطع من القصيدة مبينا أن الشاعر يعيش قضية إنسانية عامة ملكت عليه مشاعره وسيطرت على أحاسيسه فما «من شيء غير الإنسان الجائع الفقير اليتيم والمضطهد، إنه قضيته الساخنة، نبتة قلقة التي تمتد في دقائق جسده، فلن يهمل شخصا كـ (والت وايتمان) الأمريكي الملحمي - عشير الناس ورفيقهم- ولن يقبل شيئا لن يناله البشر إلا سواسية مؤمنا بأن (علاقة الإنسان ينبغي أن تعتمد في الأساس على إزالة الحواجز بين إنسان وآخر) كما يقول سعدي يوسف»[2].

---

(1) والكلمة أطول عمرًا؛ ص: 99، 100.

(2) (الشعراء يزرعون الضوء)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 20 / 1982، ص: 177.

كما تطالعنا قصيدة (موت جيفارا) للشاعر نفسه تدعو إلى المحبة الإنسانية متمثلا بقول عمر بن الخطاب: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارًا» وقد تتبع محمد حسن دعفوس أبيات القصيدة معلقا عليها بأنه في «مطلع ظهور (تشي جيفارا) في الثورة الكوبية، سلب هذا البطل المثالي في تلك الأعوام كل أماني وأحلام الإنسانية المتعطشة للحرية والخلاص، ولكن مهلا فالشاعر لم ينته بعد من رؤيته للغد الماثل أمامه:

مات جيفارا ولكن.. لا تعجل
يولد الإنسان حرا، ثم يقتل
غير أن الحب أقوى
وطريق الخير أنأى
ودروب الحب أفضل.

وحتى في موت ذلك البطل.. الذي أغرى الكثيرين بإنسانيته وبطولاته وحبه للحرية والكفاح من أجل الإنسان.. ومن أجل السعادة، فإن الإنسان باق، والإنسان وحده يولد ويموت، وأمامه طريق الحب الذي عبر عنه الفزاني بشكل قوي وجميل في وقت مبكر»[1].

2.4.5. حرية الإنسان:

من آثار هذا الحب الإنساني العام يحتاج الإنسان إلى الحرية يحفظ بها كرامته، حيث طرق الشعراء هذا الجانب وأولوه اهتمامهم وخصصوا له جانبا كبيرا من أشعارهم، فمن ذلك أشعار الشاعر علي الفزاني التي يدعو فيها إلى حرية الإنسان في كل مكان «أليست أنغام الحرية هي الظاهرة الإنسانية التي تجتاح العالم، ولا تكبده الخسائر بقدر ما ترسي دعائم الحب.. ومحاولة لتشييد المدن الفاضلة والعالم السعيد، وفي محاولة أخرى جميلة وبديعة، ولكنها مؤلمة ومقيدة، يضع علي الفزاني شيئا ما للغد دون أن يعلم ذلك الغد بشكله أو رؤياه:

آه.. فك أسري، فك قيدي
فكني أو أتمرد
إنني الفكر تجسد
في قصيد ثائر النغم معربد

---

(1) (المعاصرة والأسفار والآخرون)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد64،65. أغسطس، سبتمبر1993، ص: 65.

وفكرة التمرد هنا، هي الفكرة القديمة، التي تعني رفع السلاح في وجه الآخر، أيًا كان ذلك الآخر، ولكنه يضع النقاط على الحروف (إنني الفكر تجسد)»[1].

كما نلمح دعوة للحرية الإنسانية في شعر خالد زغبية التي يدعو فيها إلى عالم يعمه السلام والأمن والحرية، «فالشعر في رأيه ثورة الكلمة المقاتلة التي لا بد أن تستقي معناها من الواقع ومن حياة الجماهير بعيدا عن المجازات والتشبيهات والتعابير اللغوية المركبة والحروف المبهمة الجوفاء، والكلمة التي تستل انطلاقها من أرضية الوطن، من قضايا الإنسان مباشرة، هذه المتجهات تتجمع في فكر خالد وعقائده، وتصب في داخل كلماته خصلات الضوء ممزوجة بآلامه الهادئة الخلاقة ومعاناته الصادقة الحقيقية نحو هذه المحاور التي تلفظها الحقائق:

خجل أن يصمت الحرف
فلا يشدو بعذب الأمنيات
أو يصدع الشمس آمالا
وأحلاما ونجوى
يفرش الدرب ربيعا، وفراشات وسلوى
للأزاهير الندية التي ما عرفت للخوف معنى»[2].

ولكن الناقد بلغ به الشطط منتهاه حين وصف فكر الشاعر بأنه بعيد عن المجازات والتشبيهات والتعابير اللغوية المركبة.. إلى غير ذلك من الأوصاف التي يَصِمُ بها اللغة.

فالحرف والكلمة والتعبير اللغوي والمجازات والتشبيهات هي وسائل للتعبير، يقوم الفنان الماهر باستخدامها استخداما جيدا، من خلال شحنها بالعواطف والأحاسيس والانفعالات.

أما ما عده النقاد من القضايا الإنسانية من خلال تعرضهم لدراسة قصيدة أحمد رفيق في رثاء الشاعر الإيطالي (دانونزيو) التي أشار لها عبد المولى البغدادي من أن الشاعر «في رثائه لدانونزيو يرتقي فوق مستوى الخلافات والمشاحنات، ويضرب بكل الصراعات وأنواع النزاع عرض الحائط، ليحلق في جو إنساني بديع، بعيدا عن الحزازات وأنواع التعصب لدين

---

(1) المرجع السابق؛ ص: 66.

(2) قراءات في الشعر الثوري؛ ص: 86، 87.

أو جنس أو لغة، فهو لم يلحظ في دانونزيو غير روحه الشاعرة، التي حامت حول كثير من المواضيع البعيدة عن السياسة، كما يرثي العبقرية والنبوغ في هذا الشاعر، ويناجي شاعريته بغض النظر عن أصله وجنسه وميوله السياسية... ونخلص من هذا إلى أن وطنية رفيق هي أكبر وأعمق من أن يختلف في حقيقتها وصدقها اثنان، وأجل وأرفع من أن تكون مثارا للتشككات لمجرد استيعابها لبعض المعاني الإنسانية في صورتها الواسعة»[1].

فهذا القول يجانب الصواب من بعض الجوانب في نظري، فالصراعات التي يريد الناقد أن يضرب بها عرض الحائط هي صراعات جوهرية، صراعات وجود، جند رفيق نفسه من أجلها دفاعا عن وطنه وقضاياه، وبهذا استحق لقب شاعر الوطن، أما كونه لم يلحظ إلا روح دانونزيو الشاعرة التي حامت حول كثير من المواضيع البعيدة عن السياسة، فهذا مالا يقره دين أو عرف أو أخلاق، إذ إن دانونيزيو «كان شاعرا ماديا بكل ما في هذه الكلمة من دلالات الحسية الغريزية المقبلة على الحياة بكافة جوارحها وأحاسيسها»[2].

ويؤكد على هذا المعنى الناقد الإيطالي (فلورا) بقوله: «إن دانونزيو ليس هو صوت إنسانيتنا السامية حتى عندما يتخلى عن الحسية، ولكنه صوت الإنسانية التي تعني الجنس والمادة»[3].

أما من حيث وطنية رفيق فلا يختلف في أمرها اثنان، ولكن ليس من الجانب الذي أشار إليه الناقد، وإنما من جوانب أخرى حيث أرجعها بعض الشعراء والنقاد إلى أن نظرته كانت للناحية الفنية في شعره، كما ذهب لذلك الشاعر حسن السوسي بقوله: «هذه من الأشياء التي عندي عليها تحفظ من حيث أن رفيقا لـم يقصد (دانونزيو) شاعر الفاشست، أي أنه مجد فيه الشاعر، مجده للناحية الفنية فيه»[4].

(1) (نظرات في شعر رفيق)؛ مهرجان رفيق الأدبي، ص: 230، 231.

(2) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 194.

(3) المصدر السابق؛ ص: ن.

(4) (حوار مع حسن السوسي)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد64، 65 أغسطس، سبتمبر1993. ص: 170.

ولكني أتساءل: هل قرأ رفيق لهذا الشاعر؟ وهل كان يجيد اللغة الإيطالية إجادة تامة تمكنه من الإطلاع على الناحية الفنية في شعره؟ ربما تكون الإجابة عن هذين السؤالين بالسلب يبقى هناك احتمال آخر وهو الأقرب للصواب، هو جهل رفيق بحقيقة الشاعر كما ذهب لذلك خليفة التليسي[1] إذ في اعتقادي أن جل ما كان يعلمه رفيق عن هذا الشاعر الإيطالي ما كانت تنشره الصحف والمجلات التي كانت تصدر في ليبيا وبإشراف الحكومة الإيطالية آنذاك.

فقد نشرت مجلة ليبيا المصورة عقب نبأ موت دانونزيو مباشرة[2] مقالا بعنوان: (دانونزيو الشاعر البطل) وكان مما نشر فيه: «كانت كل روايات دانونزيو يطبعها بطابع شخصيته الجبارة التي تقودها نفس شهوانية عطشى للذة الحياة ومتاعها، ويلونها بلون طبيعي وخيال راق وتحليل دقيق... فنشر في عام 1899 روايته المسرحية الشهيرة (جوكوند)، فكان أول تأليف مسرحي لدانونزيو اهتم له الجمهور وتناوله كثير من الأدباء بالنقد والتعليق، وقد كان جل الانتقاد للكتاب موجها إلى الوجهة الأخلاقية وحدها، ومثلها لاقت من النقد والتعليق (فرنشسكا داريمني)، وما دام قد بدأ الكتاب والأدباء يهتمون لما يكتب، ويتناولوه بالنقد والتعليق، فكان ذلك أكبر دليل على عظمة الشاعر»[3].

وهذا الذي ذكرته المجلة لا يعد دليلا على عظمته، ولكن دل على شهرته، لأنه كان من الموالين للحزب الفاشستي، وبهذا حظي أدبه باهتمام الأدباء والنقاد في عصره، كما لا يمكن عده شاعرا إنسانيا كما ذكر عبد المولى البغدادي إذ «لم يكن دانونزيو شاعرا إنسانيا، وهو لا يعيش بين الشعراء بنزعة إنسانية، ولكنه كان شاعرا قوميا بأضيق حدود القومية حيث تعني التعصب والعنصرية وتمجيد الدم الذي ينتمي إليه، والسمو به إلى مكانة أعلى من أن ينالها أي عرق»[4].

---

(1) انظر: رفيق شاعر الوطن؛ ص: 195، 196.

(2) أشارت المجلة لوفاته بعنوان بارز تقول فيه "مساء أول أمس توفي فجأة بقصر (الويتوربالي) في غاردون...إلخ.

(3) (دانونزيو الشاعر البطل)؛ و. ب، مجلة ليبيا المصورة، العدد:6 السنة الثالثة، مارس/ 1938، ص: 10، 11.

(4) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 190.

إضافة إلى ما ذكر فقد «كان استعماريا مجد الحملة الإيطالية على ليبيا، ووجد في الحرب فرصة تتفجر فيها الطاقات الكامنة في أمته، وقد حاول إذكاءها بشعره وكلماته»[1] مما يدل دلالة قاطعة على أن رفيقا لم يعرف الشاعر معرفة تامة، كما أنه يختلف عن رفيق قلبا وقالبا، وهذا ليس مجال طعن في وطنية رفيق، ولكن كل ما هنالك أن شهرة الشاعر جعلت رفيقا يرثيه لا لشخصه ولا لأدبه، ولكن لما نال من اهتمام وإشادة به بعد وفاته، وبما اكتسبه من شهرة أثناء حياته، لارتباطه الوثيق بعصره وبقضايا أمته وحكومته الفاشستية والناطق باسمها.

---

(1) المصدر نفسه؛ ص: 191.

6ـ الاتجاه النفسي

مدخل:

في هذا الاتجاه أستعرض الدراسات التي توافرت على الأعمال الشعرية ودرست نفسية الشعراء الليبيين من خلال آثارهم، حيث إن هذا الاتجاه يفيد في دراسةٍ تحليليةٍ نفسيةٍ خالصةٍ يراد بها حل طلاسم الشذوذ وتفسير بعض الظواهر الفنية في الشعر من ناحية أن «علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة، أعني الخيال والأفكار والعواطف والمشاعر وما أشبه ذلك، وبرغم ذلك لم يظفر علم النفس الأدبي إلا بقدر ضئيل من الدراسة إلى عهد قريب جدا»[1].

ومن ناحية أخرى يفيد في «بيان قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتية الفردية من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانية عامة في عالم الشعور، مع دلالة ذلك على صدق الشاعر في تصويره، ثم بيان أسباب استجابة جمهور الشاعر له، فيما إذا دلّ على رغبات مكبوتة جماعية لأمته أو للإنسانية جمعاء»(2)، فمسألة التنفيس أو التعويض عن الكبت الذي يعانيه الإنسان هي محاولة للخروج منه أو تقليل أثره على الأقل، إلا أن الفنان والشاعر «يستطيع كلاهما أن يحول هذه الطاقة المكبوتة إلى عمل فني أو أدبي يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي فيتحقق التطهير الذاتي في عمل فني اجتماعي بطبيعته»[3].

فالإبداع الفني ما هو في الحقيقة إلا مخرج للتعويض عن الشقاء النفسي، كما أن حياة الفنان -كما يرى (ينج)- «لا يمكن إلا أن تكون مليئة بألوان الصراع، لأن في داخله قوتين

---

(1) التفسير النفسي للأدب؛ د.عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة بيروت، ص: 20.

(2) النقد الأدبي الحديث؛ محمد غنيمي هلال، ص: 427.

(3) المرجع نفسه؛ ص: 428.

تتصارعان هما: الميل البشري للسعادة والرضاء والاطمئنان في الحياة من جهة، وشوق جارف إلى الإبداع قد يذهب بعيدا إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية من جهة أخرى»[1].

وفي محاولة لفرويد في دراسته التحليلية لأشخاص الفنانين للتعرف إلى الدوافع الكامنة وراء نتاج أعمالهم الفنية المُبْدَعَة، تبين له أن الدافع الجنسي هو أبرز هذه الدوافع[2] فالعمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم ويحقق الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو كذلك «يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز أو الصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراجه عمله الفني إلى الوجود»[3].

ويؤكد على ذلك العالم النفسي (جونس) بقوله: «إن إبدال الهدف الجنسي الأصلي بهدف اجتماعي ثانوي ليس هو إحلالا لهذا الهدف محل الهدف الأول بقدر ما هو تفرغ الطاقة الجنسية الأولية في اتجاه جديد، وإذا شئنا الدقة وجب علينا أن نطلق على هذه الظاهرة اسم الانتقال بدلا من اسم الإحلال»[4].

بينما يقول (دراكوليدس): «يبرهن لنا علم نفس اللاشعور على أن الخلق الفني في جميع مظاهره ليس إلا ظاهرة بيولوجية نفسية، ليس إلا تعويضا مصعّدا![5] عن الرغبات الغريزية الأساسية التي ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات في العالم الخارجي أو في العالم الداخلي»[6].

وبناء على ما تقدم فإنه يمكن استخدام هذا الاتجاه في دراسة الشعر وفهمه وسبر أغواره، كما ينير لنا خطوات التجربة الشعرية الأصلية التي تستمد عناصرها من كيان الشاعر الشعوري واللاشعوري على حد سواء، بحيث يتيح لنا فرصة تفهم أعمق لقضايا النفس البشرية والدوافع التي تثيرها وتحركها.

---

(1) التفسير النفسي للأدب؛ ص: 46.

(2) انظر: المرجع نفسه؛ ص: 47.

(3) المرجع السابق؛ ص: 48.

(4) علم النفس والأدب؛ د.سامي الدروبي، الطبعة الثانية، مطبعة دار المعارف بمصر، ص: 237.

(5) يراد بالتصعيد في علم النفس (القدرة على ترك الهدف المباشر في سبيل أهداف أخرى غير جنسية)، انظر: المرجع نفسه، ص: ن.

(6) المرجع السابق؛ ص: 229.

ومع هذا فإن الدراسات النفسية أو التحليل النفسي في نقد الشعر الليبي قليلة، وفي مجملها سطحية، وهي لا تتعدى كونها إشارات لا تمثل اتجاها نقديا بالمعنى المتعارف عليه، وما إطلاق صفة الاتجاه عليه إلا من قبيل التجاوز، إذ لا تعدو أن تكون إرهاصات لتطبيق اتجاه نفسي يقوم على أسس وأصول فنية في حالة وجود من يهتم بمثل هذه الدراسات ويعمل على تنميتها وإبرازها إلى حيز الوجود، حتى تؤتي أكلها وتصل إلى الغاية المنشودة.

وبما أن هذه الدراسة من اهتمامات النقد الأدبي، فينبغي أن يكون جل اهتمامها بالجانب الأدبي أكثر من الجانب النفسي إلا بما يخدم النص الأدبي، فإن معظم الدراسات النقدية سلكت عكس ذلك، مما دفعني إلى تقسيم هذا الاتجاه باعتبار مظاهر الإبداع والابتكار الفني، وطبيعة الإبداع الذي ظهر نتيجة عوامل نفسية عند كل مجموعة من الشعراء على حدة، فكانت موضوعاته أو مباحثه على النحو المبين في هذا الفصل.

1.6. حرارة العاطفة وصدقها

إن القيود الاجتماعية التي فُرضت على الشعراء كانت عوامل عزلة وكبت شديدين، وهذه العزلة كان يعاني منها الشاعر مصطفى بن زكري حيث تناول هذه الحقيقة علي مصطفى المصراتي بقوله: «وإن كان الحب والإفراط فيه ذنبا عند غلاظ القلوب وأصحاب الطبع الجاف، فإن الفنان بلغة الشعر يرى القضية عكس هذا.. فإن الإعراض عن الحب سيئة السيئات:

وإذا كـان فـرط حبـك ذنبـي ... فـسلوى مـن أكـبر الـسيئات
أفبعـد الهـوى أضـل عـلى علـ ... ـم بآيـات حـسنك البـاهرات

وبعد هذه الجولة الحرة التي عبر فيها الشاعر بصدق عن إحساسه وكان صريحا، ثم يرجع إلى الاعتذار وتجنب الصدام مع الواقع الضيق، والمجتمع المراقِب، فيحاول أن يؤكد أن هذا اللقاء خيال في خيال، ومجرد أحلام لا حقيقة، وعلى أية حال، فلو كان من الشاعر مجرد أمنيات فهي صورة من العقل الباطن، وتعابير عن محسات ومشاعر عميقة صادقة، وهي من فيض الرغبات، ولو كانت خيالا فهي صورة فنية من واقعية النفس، وصورة من اتجاهات وأحاسيس الشعراء وأهل الفن، سواء كانت رمزا أو خيالا، هي تعابير عن واقع دفين، قد تكون بواعثها على مسرح الرؤيا الحسية والرؤيا النفسية، وأخذ الشاعر يؤكد في آخر القصيدة ومنتهى الجولة، أن اللقاء كان مجرد طيف وأحلام وخيال:

مرحبا مرحبا بطيفــك يـا مـن لا يمــلّ اللقـــاء في اليقظــات
وكأن الأرواح غارت من الأجـ ـساد فاختارت اللقـا في الـسنات»[1]

أما الشاعر أحمد رفيق فقد كانت هناك ظاهرة غريبة وشاذة في شعره، وأعني بذلك الغزل الغلماني، وهذا يدل على شذوذ جنسي، أو حالة نفسية غريبة، فقد تناول هذه القضية خليفة التليسي الذي يرى «أن هناك لونا آخر من الغزل تناوله الشاعر وكان يبلغ من نفسه مكانا عميق الغور، وهو يصدر فيه عن عاطفة قوية، ونفس والهة، ونعني به الغزل الغلماني.

... وفي هذا المجال تبدو قدرته على الغزل بأوضح ملامحها، ويصدق عليه ما قيل في(أبي نواس) من أن شعره في الغلمان(أحمى وقدة، وأصدق عاطفة من غزله في المرأة) إن هذا اللون يمثل جانبا من جوانب شخصية الشاعر، وهو جانب يحتاج إلى دراسة نفسية واجتماعية تتابع الشاعر منذ طفولته وأثر البيئات التي اختلفت عليه في تكوين مزاجه، وطبعه بهذا الطابع، ويكفي أن نقارن بين هذه النماذج من شعره وبين قصائده السابقة في المرأة لنقنع بأن هذه النزعة تضرب بجذور عميقة الغور في نفسية هذا الشاعر:

ولعــت بــه ولــع طفــل مــــشغــوفا بدميتـــــه
فــما أنفـــك أرقبــــه عــسى أحظـــى بزورتـــه
ويخفـــق في جوانحــــه فـــؤادي عنـــد رؤيتــــه
ويبـــدي فرحـــة اللقيـــا ويعلنهــــا بدقتـــــه»[2]

إن هذه الظاهرة الشاذة، قد يكون مرجعها إلى الكبت الناتج عن التقشف، وهو العجز عن التمتع بالملذات الجنسية، بسبب الكسل أو الخجل أو احترام الآخرين أو الحذر والريبة أو الحرص على الكرامة أو الإحساس بالواجب والقانون والأعراف أو غير ذلك.

وهذه القصائد التي تحمل هذه الظاهرة تعد تنفيسا وتطهيرا لهذا الكبت الذي يعانيه

(1) مقدمة ديوان مصطفى بن زكري الطرابلسي؛ تحقيق وتقديم: علي مصطفى المصراتي، الطبعة المحققة الأولى 1966 منشورات دار لبنان للطباعة والنشر - بيروت. ص: 31، 32.

(2) رفيق شاعر الوطن؛ ص: 91، 92.

الشاعر حيث يشير الناقد إلى أن قصيدة (يلعب النرد) «قصة متسلسلة تذكرنا بذلك التسلسل الذي نجده في بعض قصائد (أبي نواس) حين يقص علينا مغامراته الشاذة... وهذه قصة علاقة تبدأ مع غلامه بلعبة نرد وتنتهي بمغامرة شاذة يحاول الشاعر في ختامها إقناعنا بأن ما قصه علينا ليس سوى رؤيا (وليس في قصنا رؤيا مهارة) ونسي الشاعر أن الاكتشافات النفسية الحديثة قد أثبتت أن الرؤيا أدل على أعماق الشخصية من السلوك الفعلي:

يلعـــب النــــرد حبيبـــــي	بنبـــــوغ ومهـــــــــارهْ
مـــا رمـــى (بالزهـــر) إلا	ورمـــى بالقلـــب نـــارهْ
قـال: (دوسـه) قلـت: (بوسـة)	جـــد بهـــا تطفـــي الحـــرارهْ
يـــسلب القلـــب مـــع التـــد	بـــير إن قـــال (دوبـــارهْ)»[1]

ومما يؤكد أن هذا الأمر كان بسبب عزلته وتقشفه، ما أشار له محمد دغيم في تساؤله: «أين شاعرية رفيق الدافقة عندما زار الأندلس في أخريات أيامه؟ فلم ينطق إلا بأبيات قليلة على أطلال طليطلة، وقد كانت الأندلس فردوس رفيق المفقود، يتغنى به وإن لم يشاهده، ويتوقع الإنسان من رفيق قصيدة رائعة في وصف الأندلس أو البكاء عليها وقد شاهدها بنفسه، وحتى في مرثيته للمرحوم أحمد الشارف يتخلص من الرثاء ليتحدث عن الحياة وما تعانيه الروح في سجن الجسم، وهذا العذاب الذي يقاسيه من تقدمت به السن وقد صار الناس من حوله جبناء، وقد حرصوا على الدنيا ومتاعها، ولم يحفظوا ودا، وإن الموت شاف لكل هذه الأدواء:

الحمـــد لله الـــذي مـــن لطفـــه	جعـــل الـــشفا أجـــلا بمـــوت آزف
الموت يأتي حاسمـــا لجميع مـــا	تخشى من الآلام نفـــس الخائـــف

إن رفيقا في السنوات الأخيرة من حياته قد شغل بوحدته وعزلته ومرضه، وداهمته الشيخوخة، واشتعل الرأس منه شيبا»[2].

(1) المصدر نفسه؛ ص: 95، 96.

(2) (نظرات في شعر رفيق السياسي)؛ مهرجان رفيق الأدبي.ص: 122.

من هذين النموذجين نلحظ أن هناك عاطفة مكبوتة لدى أغلب الشعراء الليبيين بسبب الأعراف والقيود الاجتماعية الصارمة، وهذا لا يعني خلو الشعر الليبي من العاطفة كما يتبادر إلى الأذهان، ولكن السبب الذي منع الشعراء من نشر الأشعار التي تعبر عن عواطفهم ومشاعرهم هو ما منع النقاد من تناولهم لهذه الأشعار.

2.6. انعكاس الواقع الاجتماعي والسياسي

للواقع الاجتماعي والسياسي الذي يحيط بالشاعر أثر كبير على شعره، وربما يكون ذلك هو السبب في هذه النظرة التشاؤمية التي نجدها تتكرر عند أغلب شعرائنا، فهذا الشاعر إبراهيم الأسطى عمر يحمل بين جوانحه الحزن والكآبة، إنه في حيرة من أمره، فهو لا يرى إلا الوجه القاتم في الحياة، وهذا ما أشار له علي المصراتي بقوله: «ما زال يسأل.. ويعيد ويكرر.. يا ترى من أنت؟ وسر الجمال ما هو؟ وتراه أين يكون؟[1] أفي الفنون؟ أم في خيال الشاعر الصب الحزين؟ ولماذا خصه دون الشاعر المرح الطروب؟ لماذا أشار للشاعر الحزين وهو بصدد الزهور والطيور والعطر والفتون؟ لأن الشاعر نفسه كان يلازمه الحزن، وكان به شيء من الصبابة الملتاعة الممزوجة باللوعة»[2].

ثم يبين الناقد سر هذا الحزن والتشاؤم الذي «يصور لنا مبلغ الأزمة النفسية التي كان يعانيها الشاعر، ويدلنا على قلق شديد كان قد استولى عليه، وكم عانى الشاعر إبراهيم الأسطى من زعازع وأعاصير الألم، إنه يبدو في هذه القصيدة[3] وأمثالها شاعرا متبرما، ولكنه فنان مسكين، فالحياة تقسو عليه، والظروف تعاكسه، فكان ينتقم من الحياة وقسوتها بهذه القسوة، وبهذا الدعاء في عنف وصلابة (ليت طوفانا عليها عائم)، أو مثل (ليت الحكم قد

---

(1) قصيدة (من أسرار الجمال).

(2) شاعر من ليبيا: إبراهيم الأسطى عمر؛ تحقيق: علي مصطفى المصراتي، الطبعة الثانية 1972، دار العودة بيروت، منشورات دار مكتبة الفكر - طرابلس. ص: 106، 107.

(3) إشارة إلى قصيدة (من أسرار النفس). ويشير إلى البيت التالي:

علّ طوفانا عليها عائم   يذهب الرجس فقد طال الأمد.

كان الإبادة)[1]، فمثل هذه النغمات انبعثت من فورة غاضبة وثورة ملؤها السخط على حياة البشر قاطبة»[2].

إن انطواءه على ذاته وارتباطه بها جعله يضفي تشاؤمه على ذاته أيضا من خلال نظرته التشاؤمية للواقع ولكل ما يحيط به، إذ يوضح هذا الأمر فرج الشلوي بأن «المظهر الغالب على شعر الأسطى عمر هو الموضوعية أكثر مما تغلب الذاتية في شعره، وإن كان يتحدث بـ (أنا) ولكن هذه الأنا تعني عند الأسطى عمر هو (الحلول الشعري) كما يقول مندور، هذه الواقعية جاءت انعكاسا للواقع الاجتماعي والسياسي الذي كان يعيشه، معبرا من خلال ذلك عن هموم عصره، وهموم النفس، وقصيدة: (في المرآة) التي كتبها الأسطى عمر في القاهرة، بتاريخ: 26/ 4/ 1942 تعطينا دليلا آخر على هذا الصراع النفسي الذي يضطرب حينا ويهدأ أحيانا.

إن قصيدة في المرآة صورة للإنسان البشع، بشاعة في الهيئة، وبشاعة في الخلق، إن قارئ هذه القصيدة يكتشف هذه الصورة الرمادية التي يرسمها الشاعر لذاته، إنها صورة شيطانية ترتدي القبح أحيانا، إنها شبح (خاضع للطبع وهو الشر لا يعدو طريقه) ولكن هذه اللوحة المتشائمة تنطبق على كل فعل قبيح أراده الإنسان وادعاه حضارة.

وبالرغم من أن القصيدة بخاصة وشعر الأسطى بعامة فيه من المباشرة والخطابية ما فيه، ورصد لواقعية ذائبة في اكتشاف سر الذات، إلا أنها تعبير عن حالة فردية في شكل جماعي حين يقول:

دائبا أسعى وراء الفسق ليلي ونهاري»[3].

ومع كل هذه الحالة التشاؤمية لدى الشاعر إلا أن له طموحا يتوق إليه من أجل التغيير، وهذا ما يسميه علماء النفس بالطموح المتشوف بين الصبوة إلى المثل الأعلى وبين العجز عن ذلك[4]، حيث يشير الناقد إلى «الثنائيات الأبدية، الحب والكره، السعادة والعذاب، اللقاء

---

(1) من قصيدة (السعادة).

(2) شاعر من ليبيا: إبراهيم الأسطى عمر؛ ص: 118.

(3) (التشكيل الفلسفي عند الأسطى عمر)؛ فرج الشلوي، مجلة الثقافة العربية. العدد3/ 1991، ص: 114.

(4) انظر: علم النفس والأدب؛ ص: 267.

والفراق... إلخ كانت هذه وغيرها ما جعل شاعرنا الأسطى عمر يسير في طريق الظلام حسب قوله.

والمتصفح لشعر إبراهيم الأسطى عمر يكتشف حجم التساؤل العميق والذي يقذفه شاعرنا من خلال قصائد متكاملة بذاتها، كقصيدة (من أنا؟) وقصيدة (في المرآة) وقصيدة (ما الحياة؟) وقصيدة (رهين المحبسين) وقصيدة (طال دائي)، أو قد يأتي هذا التساؤل من خلال أبيات متفرقة في شكل صور ورموز تلمع هنا وهناك، لتوضح لنا رؤية الشاعر الفلسفية نحو الحياة والكون، إنها العذاب والحرمان والألم، وقديما قالوا: (لا يجعلنا عظماء سوى ألم عظيم)، إنه البحث عن الأصل الأول للنفس الإنسانية كأثير شفاف خال من البقع السوداء، وقبل أن يصبح الجسم (المادة) وعاء للنفس (الرمز) النفس العالية والمتعالية عن كل شهوة كما عبر عنها أفلاطون، إنه التطلع إلى كينونة الذات في أعماق النفس البشرية المتجهة بكل شفافية مرهفة نحو الكمال المطلق»[1].

إن الشاعر يسعى جاهدا للتغيير، إنه في صراع دائم لتحقيق طموحه، ما بين تفاؤل للوصول إلى المثل الأعلى ويأس يجعله عاجزا عن التغيير نجد ذلك في ثنايا شعره، حيث استطاع الشاعر إبراهيم الأسطى عمر «أن يجسد هذه الذاتية في شعره، وأن يعتنق الفضائل الراقية في مفهوم الفلسفة: وهي الصدق والحرية والجمال والعدالة، يقول الأسطى عمر في قصيدته (في المرآة):

جئـــت يومـــا أســـأل الـــمر ... آة عـــن شخـــصي الـــصريح
علنـــــــي أدرك كنهـــــــــي ... فـــأرى جـــسمي وروحـــي
فأرتـــــــني – ومـــــصابي – ... منظـــر الخلـــق القبيـــــح
إن أكـــن حقـــا كمـــا أبـــ ... ـصر ويحـــي ثـــم ويحـــي

إن القصيدة قائمة على البناء الأخلاقي الفني، وتحمل في مضمونها صورا متداخلة وقاتمة، وإن تبدو إضاءات هنا وهناك في وسط القصيدة ولكن التشكيل في صفاء المرآة هو ما يعطي الشاعر قليلا من الثقة بأن هناك أملا في تغيير هذا الخلق القبيح، وخوفه من أن الذي

---

(1) (التشكيل الفلسفي عند الأسطى عمر)؛ مجلة الثقافة العربية. العدد: السابق. ص: 112.

يراه حقا (ويحي ثم ويحي) تكرار يدل على الحسرة واليأس، إنه يعود إلى الدرب المعتم ليجعل من نفسه هذا الامتداد الهائل بين الذات والصورة، إنها هوة سحيقة، ولكن أين الإنسان الحقيقي؟ الإنسان بدون مساحيق أو ألوان، وتضيع مرة أخرى الأضواء، وينطفئ بريقها الممتد بين ذاته والصورة، ويتساءل في ألم: كيف يرضى هو وغيره هذه الحياة المليئة بالنفاق والبهتان والظلم؟ أليس هذا صراعا مستمرا بين حقيقة النفس البشرية وتسترها خلف قيم تدعي بأنها أخلاق؟ يقول الأسطى عمر:

عجبـــــا لي ولغـــــــيري	كيـــف يــــرضى بالنفـــــاق
وأنـــا والغـــير في الســــو	ء عـــلى حـــســـن الوفـــاق
فترانـــا عنـــد ذكـــر الــــ	ـــدين نـــصغي في اشتيـــاق
بيـــنما نحـــن مـــن الديـــ	ـــن جميعـــا في طـــــلاق»[1]

كما نجد علي الرقيعي يعيش في عزلته الخاصة بعيدا عن الحياة ومتعها حتى خلقت العزلة في نفسه ضجرا مقيما وعميقا، حاول بكل ما أوتي من وسائل التخلص من هذا الضجر والفراغ.

وهذا ما أشار إليه مفتاح السيد الشريف في معرض حديثه عن قصائد ديوان الحنين الظامئ من أنه من الممكن «أن نقسم هذه المجموعة إلى قسمين: الأول وهو يشمل أكبر جزء منها، ونعني به القصائد التي تنبع التجربة الذاتية للشاعر وهي في الوقت نفسه قد غلبت عليها (القوقعية) أي أنها كانت تصور وتسجل خلجات وإجهاشات شعورية محترقة مختنقة ضيقة في مواقف عاطفية خاصة للشاعر، وإن كان هذا لا يمنعنا من أن نشيد بتوفيقه في هذا القسم من الديوان، حيث استطاع أن يثبت ارتباط هذه التجارب الخاصة بقضايا اجتماعية عميقة ضخمة.

... وهذا النوع من القصيد العاطفي يلقي بأضواء غير باهتة على حياة الشاعر الوجدانية ومواقفه العاطفية، فهو في قصيدته الأولى (حلم وابتهال) يخيل إلي بأنه كان يعيش في جدب عاطفي، بل في فراغ هائل، لا ترف فيه هينمات الحب، ولا يسمع فيه الصوت الحبيب الذي يفجر الطاقات الشعورية في قلب المحب!! وحين برم الشاعر بهذا الفراغ، وبعد أحلام وردية وابتهالات دامعة، يقول:

---

(1) (التشكيل الفلسفي عند الأسطى عمر)؛ فرج الشلوي. ص: 115.

اسقنـــــيها قـــــد سئمـــــــت التيـه في ركـب الـسراب
أســـأل الأطيـــاف في حـــزن إلــى أيـــن المســـير»[1]

وهذا الرأي نفسه ارتآه بشير الهاشمي في إطار حديثه عن ديوان الحنين الظامئ الذي «يتكشف فيه من معاناته شاعرا وإنسانا يبحث عن الحب ويحرقه الشوق، وتعذبه وتشقيه ظروف اجتماعية معينة تفصل بينه وبين حاجته التي يبحث عنها، وحينما يشتد به الوجيب وتؤرقه وحشة الطريق، وتضنيه كآبة مدينة الملال، فلا بأس أن يمضي (إلى فتاة تونسية)[2]، باحثا عن سر العيون العسلية:

الليالي الدافئات التونسية
لم تقل لي
كيف لا تصفو العيون العسلية؟
كيف لا تبقى وفية؟
وأنا أصلب أشواقي على صدر طفولي
في عشية.

إنه ليس هروبا، بل هو أقرب إلى محاولة التعويض عن شيء مفقود، فمضى يبحث عنه إلى أبعد من مكانه»[3].

إن هذا الأمر خلق في نفسه ترددا ومتناقضات داخلية أدت إلى ازدواج نفسي في طبيعة الشخص، حيث يشير لذلك الناقد نفسه بأن «التمييز الذاتي هنا يشير لنا بلمحة حادة إلى وجود صراع داخلي مع ذاته نفسها، فيقول مواصلا حديثه عن حياته القاحلة:

ضـــجت جراحـــي في الجـــوا رح، في الجـــوانح باللهـــــيب
وقـــست عـــلى ذاتي الـــشقـ ـــية بالعنــا الفـظ الغـضـوب

(1) (الحنين الظامئ)؛ مجلة الضياء العدد الأول السنة الأولى مارس 1957.ص: 26.

(2) عنوان قصيدة للشاعر علي الرقيعي.

(3) دراسات في الأدب الحديث؛ بشير الهاشمي، الطبعة الثانية 1979، الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس ص: 130، 131.

فتململ القلب المعنّى بالمواجع والكروب
يرنو إلى الأمل المكفن في توابيت الغروب

وهذا الصراع الداخلي سوف لا يكون عبثا، بل هو الذي يصل به إلى طريق الفهم والوضوح، ويدفع به إلى أبعد من ذاته الشقية وقلبه المعنى»[1].

هذه النزعة التشاؤمية والاكتئاب اللذيْن برزا في أشعار الرقيعي، أرجعه بعض النقاد إلى تأثره بالنزعة التشاؤمية عند شعراء الرومانسية، إذ يرى خليفة التليسي في تقديمه لديوان الحنين الظامئ أن «علي الرقيعي الذي نحس بوقدة عواطفه في بعض قصائده الغزلية، وفي قصائده الوطنية؛ لا نحس به في قصائده التأملية سوى فيلسوف صغير يعيش على تأملات أبي ماضي وفدوى طوقان والشابي، والقصائد التأملية في هذا الديوان لا تعبر عن شخصية أصيلة قدر ما تعبر عن شاعر ينفعل بما يقرأ..

وربما عاش الشاعر علي الرقيعي تجربته الشعرية في هذه التأملات، وبصفتي قارئا لا أستطيع أن أجد فيها من الحرارة والصدق مثل ما أجد عند فدوى طوقان والشابي، ولعلي لا أسيغ لهذا الصديق الشاب هذه التأملات الباكية الحزينة الناقمة على الحياة والأحياء، ولعله قد فطن إلى شيء من ذلك فانقلبت نغماته إلى نغمات آملة متحدية، مؤمنة بالغد المشرق الجميل الذي سيدركه برغم ما يحيط بدربه من أشواك، وما يعترض طريقه من صخور، وما يتلاطم في بحاره من أمواج، وتتصارع فيه من رياح:

لست أخشى الغيوم، لا عتمة الليل لا غضوب الرياح
فوراء الضباب يكمن نور الفجر يرنو لقلبي الملتاح»[2]

ويؤيد كامل المقهور ما ذهب إليه التليسي بأن سبب الحزن يعود لتأثره بغيره من الشعراء، ويضيف لهذا سببا آخر؛ وهو تأثره بوفاة أمه، «وهكذا اتجه الرقيعي إلى آلامه الشخصية، يجردها عن واقعه الاجتماعي ويسهر معها، ويحلم مرة بالموت، ثم يخاف الموت، فيبحث عن سرّه وكنهه، كل هذا محاولة لبعث الاطمئنان، والتخلص من القلق الكبير الذي كان يعيش فيه، وعلى الرغم من أنه كان يحاول أن يبتسم وأن يعشق الحياة، ويعيشها، فقد كان

---

(1) المرجع نفسه؛ ص: 117، 118.

(2) تصدير لديوان الحنين الظامئ؛ ص: 12.

ذلك كله في نغمة حزينة حائرة، وفي تهافت لا يخلو من عجلة، فقد كان دائما يخشى الموت ويريد أن يأخذ من الدنيا قبل أن يموت، يقول علي الرقيعي في قصيدته (مناجاة):

يـــا قــــلب يـــا أنــــشـــودة	هامـــت بمفتـــــون الـــرُّوَى
هـــدئ وجيبـــك مـــن عـــــنا	الـــذكرى وغـــصات الجـــوى
ودع الـــــــسآمـة والكآبـــــــ	ـــــة والتــــأوه والـــضنــى
فالطير رغـــم مكائــــد الصـــــ	صيـــــــاد يطربهـــا الغنـــا

فإذا عرفنا أن للرقيعي تجربة قاسية مع الموت، في وفاة أمه ثم تأثره بأحزان الشابي وتجارب فدوى طوقان، استطعنا أن نجد تبريرا جديدا لأحزان الرقيعي وتأثره في هذه الفترة بالذات بهذين الشاعرين»[1].

وهكذا توصل النقاد إلى أن الشاعر علي الرقيعي كان يعاني أزمات نفسية حادة برزت في أشعاره في صور مختلفة عكست ما بداخله في محاولة للتفريج عن الكبت الذي يعانيه حينا، وفي الهروب من الواقع حينا آخر، وفي الخوف من الموت أحيانا، وهكذا.

أما الشاعر الجيلاني طريبشان فإن الانطواء على الذات يبدو بارزًا من خلال قصيدته (ابتهال إلى السيدة ن)، حيث تتحول هذه الانطوائية الذاتية إلى صراع داخلي يؤدي إلى ازدواج نفسي في طبيعة الشاعر، إذ يشير إلى هذه القصيدة خليل حسونة متناولا اللوحة الثانية التي يقول فيها:

تعبرين الشوارع غامضة
غير أني أقرأ سرك في كل باب
وأعلم سرّ احتكام محبيك إلى البندقية
لا زهدًا أتمنى يديك
تمّرّان في راحتي
وتداعب قلبي
وتمسح ما خلف الهمج المستبدون.

---

(1) مقدمة ديوان الحنين الظامئ؛ كامل المقهور. ص: 27 - 29.

يعقب الناقد على هذه اللوحة الفنية بأن الشاعر وعى «في هذه الفقرة معرفة بشرية ومعقدة الجوانب، في وسع الناقد إذن (أن يتذوق الآراء السياسية والاجتماعية بالاتجاهات السيكولوجية التي لا يعترف بها في النظر العقلي البحت) تمتد الحالة الشعرية هنا لتمثل انفجارًا حادًا في جسد القصيدة، فهو يرى سيدته في كل باب، ويحتكم إلى البندقية، وهنا ترتفع الذروة الشعرية عبر كون انفجاري جمع مظاهر حركة المادة في الزمان والمكان، سواء أكانت هذه المادة طبيعية (مداعبة القلب) أم مادية (الهمج المستبدون) أي في جملة العلاقات بين الإنسان ومحيطه، الأفكار تتزاحم هنا، لتخرج الذاتية العميقة بالحلم الأشمل حالة فنية تستخدم للتأثير في النفوس، صحيح أن التصوير يستطيع هو الآخر أن يعبر بطريق الملامح والأشكال عن أحوال النفس، والمواقف التي توجد فيها، والأحداث التي تكون هي مسرحها، بيد أن ما نراه في انسيابية القصيدة ما هو إلا مظاهر موضوعية يدركها الأنا من الخارج -إن صح التعبير- بوصفها أمورًا متميزة فيه.

هذه الذاتية هي الجانب الشكلي في القصيدة، إنها العلاقة بين (الأنا) والآخر، الآخر هنا هو (الأنا) أو السيدة (ن) التي باح الشاعر باسمها في الصورة الأخيرة من القصيدة، إنها تعبير خارجي لكن بواطنه تظل باقية كما نرى في القصيدة»[1].

كما يؤكد الناقد على هذا التردد الداخلي لدى الشاعر من خلال قصيدة أخرى له وهي قصيدة (أوراق مغربية)، التي يقول فيها:

ما الذي قد وجدت
الفراغ.. الشوارع مقفرة والنساء
لا (هاشمي) هنا كي تحن إلى شقة قرب (أور)
ما الذي ترتجيه؟
النساء، الأساور، النقود، الشعر، الحنين، البلاد
المدن والكتابة
هذه مهنة الساقطات.

---

(1) (قصيدتان وشاعر)؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد: 62 / يونية 1992 ص: 71، 72.

«تجد هذه الفكرة تعميمها الملحمي في التناقض المتناغم الذي يرتجيه الشاعر عبر تساؤله: ما الذي يرتجيه؟ ويعود بخيط ذاكرته إلى أور والزي الهاشمي، وبمعنى آخر أوصاله التي رآها في الشرق، إذن فهو يعاني من حالة نفسية أساسها (التغريب) الذي أحاط به في المغرب فناجى (مليكة) التي هي هنا الأرض المغربية والحلم العربي والتاريخ، الذي يرسم التربة الولود، وهذا التعبير صاغه الشاعر من الروابط الانسجامية والميلودرامية الذاتية عبر عاطفة حادة لذاتيته الباطنة المشتعلة، إذ إن (العنصر الأساسي في الذاتية الباطنية هو العاطفة) التي تدفع بالوعي الذهني إلى الفعل، بما يؤكد كون هذه القصيدة تعبيرا عن الواقع الذي يصدر عن (الأنا)، يفهم موضوعه على أنه تجربة مر بها المتكلم، إن معيار (الصدق) أو(الإخلاص) أو (وحدة الشعور)... إلخ معيار نفسي يضع العبء على تجربة ماضية للشاعر يستحيل إثباتها أو التشبث بها»[1].

3.6. الخلود والبقاء:

في هذا المبحث نجد العديد من الشعراء الذين حاولوا التنفيس عن رغباتهم المكبوتة من خلال إبداعهم الفني بتناولهم للجوانب الروحية أو الإنسانية التي تضمن لأشعارهم الخلود والبقاء، فالشاعر أحمد قنابة -كغيره من شعراء عصره- كان يعيش في عزلة نفسية وكبت سببها مؤثرات البيئة التي يعيشها «وكثيرا ما عبر الشاعر الليبي عن عواطفه، فوصف محبوبه بما شاء من أسباب الحسن ومظاهر الفتنة والجمال، وتأنق في ذلك ما وسعه التأنق، وأضفى على حبيبه من الأوصاف والصور ما عهد عند شعراء العرب قديما آنًا، وما يعد جديدا رائعا آنًا آخر.

على أن بعض الشعراء الليبيين قد تهيبوا التصريح بآثار هذه العاطفة في قلوبهم ونفوسهم، وتأثيرها في مشاعرهم لأسباب وعوامل خارجية أهمها: خشية البيئة الخاصة التي لا تسيغ هذه الترجمة الذاتية ولا توقر من يبوح بحب الأنثى، وخشية التاريخ الذي قد يسجل هذه العواطف إذا ما أفصحوا عنها وأثبتوها في دواوينهم، ومن هؤلاء الشعراء أحمد أحمد قنابة الذي أكد ذلك بقوله وقد سأله سائل: هل قلت شعرا في المرأة والحب؟ فأجاب: الحب أوله ميل يميل به قلب المحب، تسألني عن الحب:

---

(1) (قصيدتان وشاعر)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد: 40/ 1988، ص: 67، 68.

وما الحب إلا حب من كان قلبه عن الخلق مشغولا برب الخلائق

أنا لم أقل شيئا في الحب، وإن أكن قلت شيئا فقد نسيته، وكذلك الشاعر المصراتي محمد معيتيق فقد خلا ديوانه من شعر الغزل والصبابة مؤكدا هذا الاتجاه السلبي»[1].

بينما التفت الصيد أبو ديب إلى صدور شعر قنابة عن أزمات نفسية حادة، ولكن مع الأسف، لم يتجاوز هذه الملاحظة العامة إلى تقديم نماذج أو أمثلة من شعره، توضح نوع الأزمات النفسية الحادة التي يعكسها شعره، مع عدم إشارة للقصيدة التي اشتملت عليها، إذ يقول الناقد: «فأغلب قصائده إن لم تكن جلها تصطبغ بصبغة وجدانية عميقة صادقة لما عرف عن الشاعر من نبل الشعور وصدق الحس والإخلاص لوطنه وفنه، فهذه الميزة -وهي صدور شعره عن شعور روحي عميق وحساسية دينية قوية، وعن حالة وجدانية عنيفة وشوق جارف شديد، وعن أزمات نفسية حادة- هي التي أكسبت شعره وستكسبه معنى الخلود والبقاء والصمود أمام تيار النسيان الجارف ومجرى الزمن العاتي»[2].

بالإضافة لذلك وجود دراسات نفسية حاولت سبر أغوار النفس من خلال الآثار الأدبية عند الشاعر حسن السوسي، إذ يرى عبد الكريم درويش أن محاولة خروج الشاعر من عزلته وانطوائه على ذاته، سعيا لتحقيق ذاته والسمو بها إلى مرتبة أعلى، عن طريق التصعيد النفسي في محاولة للتخلص من المتناقضات الداخلية والتردد، هذا التردد الذي أرجعه الناقد إلى غياب الاتصال بين عالم الشعور واللاشعور بحيث «يجعل المرء يخضع للأفكار الأولية في عالم اللاشعور، وتصبح حالات الشعور في محدودية رغم معرفتها والشعور بها حسيا، ولذلك يلجأ إلى العقلانية المطلقة كي يقمع رغباته ونفثات لا شعوره، ولا يرى النفس على حقيقتها بل كما يريدها أن تكون ويقنع ذاته بها، وهذا ليس جديدا على الشعر العربي عامة، ومعروف البيت الشعري القائل:

(1) (الغزل في الشعر الليبي)؛ إبراهيم أبو النجا، مجلة الثقافة العربية العدد5 / مايو 1975.ص: 30.

(2) أحمد أحمد قنابة: دراسة وديوان؛ ص: 73.

والـــنفس راغبـــة إذا رغبتهـــا وإذا تـــرد إلى قليـــل تقنـــع

وفي مدخل ديوان (ليالي الصيف)[1] نجد الشاعر يقول:

تبـــسم إذا كـــان التبـــسم ممكنـــا فـــإن الـــتمادي في الكآبـــة مهلـــك

أي يجب قهر النفس ومكنوناتها من أجل مشاركة الآخر والتفاعل مع الفرح، ويبرر ذلك بالبيت الآخر:

وأشـقى عبـاد الله مـن بـات سـاهما يفكر والدنيا حواليه تضحـك»[2]

وينفي وجود التردد في نفسيته عبد الجواد عباس بقوله: «إن شاعرنا تجاه الحب يقدم رجلا ويؤخر أخرى مختارا وليس مترددا، لأنه لا يحب الوقوع في المحظور، ويبالغ كثيرا في تضخيم كهولته، فهي عذره الوحيد الذي لا يكاد يحيد عنه كلما عصف به عاصف من الحب:

بمقـــصورة مـــا بهـــا غيرنـــا كأنـــا خليـــل ينـــاجي خليلـــه

لـــصيقين لا حـــاجز بيننـــا فـــما بيننـــا غـــير ســـتر الفـــضيله

أو العقـــل يمنعنـــا أو الحيـــا ء يجنبنـــا وسوســـات الرذيلـــه

....

قـــد احتـــدم الـــشوق لكننـــا حيـــاء أبينـــا عقـــوق الفـــضيله

هي احترمـت حرمـــات الصبـــا وإني احترمـــت وقـــار الكهولـــه

وذلـــك غايـــة مـــا بيننـــا وهـــذا كتاب ختمنـــا فصولـــه[3]

ولا أحسب أن تلك الكهولة المزعومة كانت السبب في تعاطيه الحب، وإنما كان السبب عقائديا محضا، فهو يعلم علم اليقين ما سوف يحدث إذا ما أتبع نفسه هواها، ولكن تلك

---

(1) كما نجد هذين البيتين في مقدمة ديوانه (نماذج) الذي جمع فيه العديد من أشعاره التي وردت في دواوينه السابقة انظر: ص: 5.

(2) (رحلة إلى اللاشعور في بعض النماذج الشعرية عند الشاعر حسن السوسي)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد:64، 65 أغسطس/ سبتمبر 1993. ص: 207.

(3) من قصيدة (مارجريتا) ديوان الفراشة ص: 58 وما بعدها.

النفس لا تطاوعه للتصدي للجمال، فهي تفلت من يديه كلما هبت نسائم الحسن وتماوجت رياح الغرام، إنه نوع من الحب فحسب»[1].

وأيا كان سبب هذا التردد هل هو عقائدي؟ أم نتيجة الخجل؟ أم الحرص على الكرامة واحترام الآخرين؟ أم غير ذلك..؟ فلا يتعدى الأمر عامل الكبت الذي تعد الأمور التي ذكرت سببا له، إذ إن معرفة الذات لدى الشاعر ممكنة من خلال التأمل الذي هو في حقيقة الأمر طريق النفاذ إلى اللاشعور في علم النفس «هذه الحالة موجودة عند الشاعر حسن السوسي ولكنها ذاتية بحتة، يقول في ديوانه (ليالي الصيف ص: 26) قصيدة الشاعر والحب:

لـو خـلا الكـون كلـه مـن حبيـب | أصـطفيه رسـمته في ذاتـي

يحبذ الشاعر أن يكون الشعر نتيجة فيض عالم اللاشعور، ومن خلال صور وأخيلة نابعة من الأحوال الداخلية للنفس، ولعل هذا الأمر يفسر الكثير من تعابيره الشعرية التي تظهر ضمن عناصر تتلاشى فيها حواجز الزمان والمكان، كما يسعى لتفسير اهتمامه بالأحلام والأماني»[2].

إنه يسعى إلى تحقيق ذاته من خلال السمو بهذه الذات عن الغايات النفعية «أما على المستوى الفردي الذاتي، فيختلف الأمر حيث القناعة وذوبان الأنا، ففي قصيدة أقبل العيد (ديوان الركب التائه ص: 29) يقول:

إن يَفُـتْك المـال فالمـا | ل كـما يجمـع يطـرح
أو يفـتك الجـاه فالجـا | ه كـما يفـرح يتـرح
راحـة البـال نعيـم فاغـ | ـتنمها فهـي أربـح

وهذه الرؤية الشعرية والموقفية هي ارتفاع في المرتبة الإنسانية، وسمو فوق المستوى النفعي المباشر، وفوق مرتبة الأمان الاجتماعي، إذ تدعو لتحقيق الذات كأعلى مرتبة من مراتب السمو الإنساني، وهذا ما جاء في المدرج النفسي الهرمي للعالم النفساني (إبراهام ماسلو) 1954»[3].

---

(1) قراءات في الحب من ديوان (الفراشة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد: 64، 65/ 1993، ص: 180.

(2) (رحلة إلى اللاشعور)؛ عبدالكريم درويش، مجلة الفصول الأربعة العدد: 64، 65 ص: 209.

(3) المرجع السابق؛ ص: 208.

وفي محاولة الشاعر التخلص من انطوائيته وعزلته، يلجأ إلى الطبيعة، يبثها أحزانه وأشجانه، مستوحيا صوره وأحاسيسه ومشاعره من جمالها وبراءتها، هذا ما أكده العالم النفساني (ك. يونج) من «أن بقاء الإنسان على اتصال مع النماذج الأولية أو الأفكار الأولية التي مصدرها عالم اللاشعور، وإن هذا الاتصال يكفل إدراك الإنسان لحقيقة أنه جزء من الطبيعة، وأنه مرتبط ارتباطا وثيقا مع جذوره فيها.. وكما فعل الشاعر حسن السوسي فقد ربط بين الحبيب والطبيعة في وقت واحد، نلمس ذلك في ديوانه (الركب التائه ص:15)[1] قصيدة نحلة التي يقول فيها:

ومـا شـامة حـول ثغـر الحبيـب	نمـت فـنما بالحبيـب افتتـاني
سـوى نحلـة حلقـت وادّنـت	لترشـف مـن زهـرة الأقحـوان

والحبيبة تتحول إلى فراشة، يقول في ديوانه (الفراشة ص: 25):

هـي كالفراشـة إنـما	نوارهـا ورد القلـوب»[2]

يؤكد عبد الكريم درويش على هذا الأمر من أن الشاعر ينهج أحيانا المنهج التقليدي، «لكن هذه التقليدية مكنت الشاعر من الانتقال من الذات الداخلية والارتقاء إلى عوالم روحية عليا، فكان الشعر عنده محاولة من الشاعر لتحقيق ذاته والاتحاد ضمن قوى خارج حدود تلك الذات كالله أو الطبيعة:

لـك هـذا الكـون فـامرح	فـي ذراه وتفـسح
لـك الـشطآن والمـاء	ومـا في المـاء يـسبح
ولـك الزهـر الـذي في	منحنـى الـسفح تفـتح
ولـك الينبـوع فـاشرب	ولـك الغـابة فـامرح
حولـك الـدنيا جمـال	فلمـاذا لـست تفـرح

---

(1) انظر: ديوان نماذج؛ ص: 161.

(2) (رحلة إلى اللاشعور)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد: 65،64. ص: 207، 208.

وهذا المقطع من القصيدة أقبل العيد (الركب التائه ص: 29)»[1].

بهذا الارتباط بالطبيعة في محاولة للتحرر من قيود الذات وما تعانيه من الحرمان حاول الشاعر أن يرسم طريق الخلاص للمرأة التي تعاني القيود والعقبات، تلك القيود التي أقضت مضجع الشاعر حيث كان يود أن «يحرر الوعي الأنثوي الكامن من الكبح، وهذا التحرر يكسبه نفاذ البصيرة مقترنا بهذا الوعي، فيقول في قصيدة (إلى راهبة) في ديوانه (الركب التائه ص:58):

يا أخت ما بال قلبي يوم لقياك قد حن شوقا إلى أسرار دنياك
أم أن قلبك لا شيء بطيته سوى الحنان الذي تبديه عيناك
لكن قلبي لا يرضى تقيده وإن تكن من خيوط التبر أشراكي
فلا انطلاق الورى هذا يلائمني ولا القيود التي فيهن رجلاك

وإن كان مدخل الشاعر حسن السوسي إلى العالم الروحي عن طريق التنسك بينما يقوم الوعي الأنثوي - الذي رفضه هو نفسه- على عناصر أهمها الإحساس بالطبيعة والرحم وحب الحياة والحزن والاهتمام بالموتى وكثرة قصائد الرثاء، فإنه يعيد إحياء كل هذه السمات في شعره وذاته الكامنة، ينشد السرور والموسيقى في الذات والقصائد، ومحبة الحياة والشجاعة في وجه الحزن والحب والهيام والحنين»[2].

ويؤكد على هذا المعنى أحمد محمد البدوي موضحا أن «لهذا الموقف الشعري دلالة مهمة وهي أنه يطلعنا على نوع فريد من التعامل مع المرأة، قد يدل على جيل معين ذي قيم معينة، لم يكن يتاح له أن يتصل بالمرأة إلا في حدود قليلة، فصارت العلاقات العابرة ذات وقع عظيم على الوجدان، إنه تعبير عن وقع الحرمان على البراءة، يرمز لأول طيف غير متحقق، وينم عن حلم جميل يتجاوز الحرمان بواقعه البائس، يتسامى الشيء الطفيف العابر، وباللمحة الخاطفة إلى أفق مثالي رحيب، ينقدح فيه فيض من الشعور الإنساني المرهف»[3].

---

(1) (رحلة إلى اللاشعور)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد: 64،65. ص: 209.

(2) المرجع نفسه؛ ص: ن.

(3) مقدمة ديوان الفراشة؛ ص: 7.

هذه الغربة والضياع والشعور بالفقدان يعد نوعا من التأذي -كما يسميه علماء النفس- فالمتأذي هو أشد إحساسا بالانفعالات المؤلمة منه بغيرها[1]، هذا التأذي جعل الشاعر علي الفزاني ينظر إلى الحياة نظرة تشاؤم بسبب عدم تمكنه من إيجاد حلول لمشاكله الأمر الذي سبب له الانطواء على ذاته، وما جره عليه ذلك من مرارة ومعاناة مرجعهما إلى الفقدان والغربة، نستشف هذه الأمور وسواها من قصيدته التي بعنوان (قصائد عن البذور والحب والحرية) من ديوانه مواسم الفقدان، إذ يقول فيها:

أبحث بالمصباح عن صدى جواب
في داخلي ينقذني من ظلمة السرداب

إذ يعلق أحد النقاد على هذه القصيدة بأنه «بقى أن نستكشف دوافع تلك المرارة وأسباب هذا الضياع والتمزق والرفض، ليس من واقع حياة الشاعر -لأننا لا نعرف عنها الكثير- بل من واقع القصيدة نفسها، فالشاعر يحس إحساسا مريرا بالضياع (الفقدان) وعدم الطمأنينة، لأن هذه العصور التي نحياها: (عصور محنة الإنسان)، وهو حائر إزاء هذه المحن التي تحل بالإنسانية، كأنه في سرداب عميق مظلم، ينادي ويصيح ولا يجد لحيرته أي جواب، ولا لصياحه أي صدى»[2].

كما يتناول سليمان كشلاف أشعار علي صدقي عبد القادر محاولا تسليط الأضواء على نفسيته من خلال آثاره الفنية «ويبدو أن حب الشاعر لأسرته هو الحب الكبير في حياته، فديوانه الأول (أحلام وثورة) أهداه إلى أمه... إن الشاعر يكشف عن حبه لوالدته في أكثر من قصيدة، في ديوان أحلام وثورة تتصدر قصيدة (حضن أمي) الديوان وفيها يلقي الشاعر بعض الضوء على حياته، ثم في ثلاث قصائد (لك يا أمي) (أمي والكلمة) (يا أمي) من ديوانه الثاني صرخة، يذكر أمه ويصور مدى حبه وإعزازه لها؛ وفي ديوان (زغاريد ومطر بالفجر) يتحول ذلك الحب على نطاق أوسع، إلى ليبيا الأم، وإلى الشعب العظيم، وإلى أبناء الشعب متمثلا فيهم جميعا أسرته:

---

(1) انظر: علم النفس والأدب؛ ص: 261.

(2) (التمزق والتلاحم)؛ عدنان سكيك. مجلة الفصول الأربعة العدد 9/ 1980.ص: 109.

قد خطونا فوق درب الشمس مشبوكي الأيادي

وفتحنا كوة خضراء للضوء تنادي

عبر آت حضنته كل نخلات بلادي

وحقول القمح ناتجة بأشعار البوادي»[1].

في حين نجد مفتاح العماري أكثر دقة في استخدامه للاتجاه النفسي، إذ يتناول القضية عينها، ألا وهي قضية الأم عند علي صدقي عبد القادر متسائلا: «هل استدعاء الأم ونداؤها يقف عند سدة الحنين الطفلي الساذج حالة من حالات النكوص؟ وبالتالي هو بمثابة تعويض عن الشعور بالفقد، يغوص في الذاكرة (الماضي) أولية دفاعية إزاء طغيان ذكورة الخارج، بحيث تتساوق الأم متمثلة لكل الفقدانات التي تعاني منها ذات الشاعر، وربما الأمومة هنا - أعني تجربة شاعرنا التي تندرج في استيهام شعري يسعى إلى احتمال الحب والطمأنينة- بديل متخيل في الوهم، لبيئة تتميز بالعمل الجنسي والاجتماعي، لكن ماذا عن هذا التكرار الذي لم يجدد صياغة تيماته إلا فيما ندر -حيث تتمحور الأم في سياق التجربة بنفس التوتر والقلق والحنين- وحتى بنفس الصور الشعرية دون إزاحة إلى ما هو أعمق وأكثر رؤية وجمالا.

في قصيدة حضن أمي التي استهل بها الشاعر علي صدقي عبد القادر قصائد ديوانه الأول (أحلام وثورة) الذي صدر منذ أكثر من ثلاثين عاما يمكننا الوقوف على صورة شعرية ذات شفافية عالية وعاطفة متأججة، تختزل فيها الأم شكل العالم:

على صدر أمي غفوت طويلا

وفي راحتي لعبة لي جديدة

بأمسية غسلتها المطر

ودقت شآبيبها النافذة

بدق رتيب

كوشوشة العندليب

لكن وعلى الرغم من هذه الشفافية إلا أن النص مجرد سرد وصفي، يرحل بحر الذاكرة

(1) كتابات ليبية؛ ص: 62، 63.

ليرسم تفاصيل جزئية للطفولة في مرتع الأم وحنانها -ولم يتح النص أية إمكانية أخرى للتأويل- وهذه الوصفية لا تقدم شيئا بالمعنى الذي يمكننا أن نعتبره يمثل ارتقاء بالتجربة والخروج عن إسار الحالة الطفولية بدلائلها السيكولوجية الضيقة»[1].

إن محاولة الشاعر علي صدقي عبد القادر الهروب من الواقع - الذي يشعر فيه بالضياع والفقدان - ومن الموت - الذي حرمه من حنان أمه- جعلته يسعى للاستعاضة عن ذلك بالعودة إلى براءة الطفولة، والتعلق بأمه الحنون، يشير لهذا الأمر عمر الكدي في قوله: «إن شاعر العودة إلى الرحم، إلى قلعة من حنان وأمومة، لا يستطيع أن يقتحمها الموت والزمن، وعندما اكتشف استحالة ذلك اكتفى بالعودة إلى الطفولة، وظل يطارد وسط زحام الناس وبين ركام الأشياء خطوات أمه الضائعة، وابتسامتها المتلاشية، وكل معنى جميل يهزم الموت ويمجد الحياة.

وفي مجموعته (صرخة) تطالعنا القصيدة الأولى (لك يا أمي) وكأنها بطاقة هوية، يختصر بها الشعر مجاملات التعارف، يقول فيها:

وددت لو أنني أستطيع أن أحضن
مواطئ خطوها.. بالساحة الكبرى»[2].

إن في عودته إلى الطفولة واتخاذها ستارًا له مكنته من أن يرقب العالم من خلالها، وليتمكن من إبراز ما تكنه نفسه في عالم اللاشعور من طموح متشوف إذ إن «الطموح المتشوف هو الالتقاء والصراع في نفس واحدة بين الصبوة إلى المثل الأعلى والأهداف الرفيعة التي تغذيها عاطفة دافقة، وبين العجز الذي تفرضه اللافعالية عن تحقيق هذه الأهداف في ميدان الواقع»[3]، هذا الطموح المتشوف نلحظه في آثار علي صدقي عبد القادر على الرغم من العقدة النفسية التي تشده إلى أمه شدًا محكما.

إن هذا الطموح هو ما «يفسر لنا سبب تكسيره للقوالب، وخروجه عن التقاليد قائلا

---

(1) (السريالي الأخير)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد60 مايو 1992.ص: 67.

(2) (شاعر العودة إلى الرحم)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد:60، ص: 78، 79.

(3) علم النفس والأدب؛ د. سامي الدروبي، ص: 267.

(رحلت أمي وهي شابة، وأنا الآن أكبر منها سنا، ومع ذلك فهي أمي، وأنا طفلها دائما، وفي داخلي مازلت صبيا ألعب بكسر الأشياء) عندما يصبح الشاعر محكوما بهذه الطفولة الدائمة تنهض من حوله طفولة الأشياء، ويتحول العالم بكل تعقيداته إلى طفل يعبث بظواهره الطبيعية:

ويسألني الناس: هل لم تزل قطرة الماء طفلة؟
أما زالت الريح تطرق كل البيوت وتهـرب؟

إنه لا يتخذ من الطفولة موضوعا لقصائده، ولا يستعير من زمن الطفولة صوره فقط، وإنما أيضا في نصوصه ترتبط الكلمات فيما بينها بعلاقات طفولية، إنه يستخدم الطفولة كقناع يتوارى خلفه ليرى العالم، مثلما استخدم أبو نواس قناع الخمر لينسج عالمه المترنح بين أعماق الحياة وسطح الخمر»[1].

إن الشاعر يكره الموت الذي سبب له عقدته النفسية -لأنه انتزع منه أمه وهي في ريعان شبابها- وجعله يعاني الفقد والحرمان، الذي حاول أن يستعيض عنه بالهروب من الواقع القاسي والأليم بكرهه للموت والتشبث بالحياة والانغماس في ملذاتها، فعن موقف الشاعر من الحياة والموت يرى عمر الكدي أن الشاعر «من شعراء الحياة، فالموت يحضر في نصوصه بشكل مغاير لحضوره في نصوص شعراء الموت الذين حفل بهم الشعر العربي، لأسباب لها علاقة بالتاريخ، أو لأسباب لها علاقة بحياتهم، شاعرنا يستدعي الموت ليقتله في النص، وليأمره بالانصراف من حياته، وليقهر الموت عليه أن يتوغل في الحياة، وأن يكتب الشعر:

ألمس كل النخيل
أشم السنابل
أشرب ضوء القمر
فتكبر في خاطري الكلمات
ويصغر بين يدي الزمن

هذا الحب المجنون للحياة يجعله يكره الموت ويعاديه بشكل طفولي، وكأنه طفل لم يتعود كره أحد، إلا هذا الشبح المخيف الذي يظهر في الظلام، هذه الكراهية التي جعلت الشاعر

(1) (شاعر العودة إلى الرحم)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد: 60، ص: 82.

يكره أيضا رموز الموت، ويكنس كل التقاليد العريقة التي اخترعها الناس لتقديس الموت اعترافا بهزيمتهم واستسلامهم له:

لم أكره في عمري شيئا

إلا حفار قبور الناس

إلا تالي الأوراد ببيت المآتم»[1].

كما يتفق مفتاح العماري مع عمر الكدي في رؤيته تلك من أن الشاعر «يكتب بدعوى الحب، وأيضا بدعوى الخوف من الموت.. فبقدر ما تتفجر رغباته عنيفة لتنهل من عذوبة الحياة، يستبد به في الوقت ذاته قلق مدمر إزاء الفقد، إزاء الزمن الذي يمضي وراء الموت، فهو يكره ظل الموت:

فلينتظر الموت وراء الباب

ماذا لو ظل ملايين الأعوام خارج بابي؟

يتثاءب ينفض عن عينيه غبار الدهر

ويقلم أظفاره

يتلهى بمطاردة ذبابة.

والخوف هنا ليس بكاء أو نعيا -بل يفضي إلى الاحتفال بالحياة- إنه شعر اللحظة الذي لا يخفي حنينه الدائم للبقاء كذاكرة معزولة تقود إلى الحاضر وحده -فكل شيء يتحول إلى محسوسات تستيقظ فيها دهشة أمره - تقول للشيء كن فيكون»[2].

وهذا السر في انهماكه في الحياة بكل ما أوتي من قوة حتى يزيح شبح الموت بعيدا كي لا يقع فريسة له كما وقعت أمه، فهو «قد عقد ميثاقا مع الشهوة، شهوة جموح تقبض على الحياة عنيفا، وتدافع عنها بشراسة نادرة متوحشة، وتنهل من رضابها برغبة فاتكة لا ترتوي، تجترح ألفاظا منمنمة تذوب في لحمتها الحسي لتشرد عاليا بلغة قريبة من ألفتنا، تبدو دائما طوع الذاكرة، مستسلمة خالية من أي توتر أو اضطراب، وكأنها خلقت في الأساس لتسكن هذا الموقع أو ذاك من قصيدة شاعرنا:

---

(1) (شاعر العودة إلى الرحم)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد: 60، ص: 81، 82.

(2) (السريالي الأخير)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد: ن، ص: 66.

كم أشتهي
أرجوحة في شعرها
وبحيرة في قرطها
وأحيك تحت الشمس عمري كله من خطوطها

....

كم أشتهي أن أضمك ضاحكا أو باكيا.. أو خائفا
ذا لا يهم ما دمت متحدا معك
كطفل تدمع عينيه، ولسانه يمتص حلواء
وأدس أنفي فوق نحرك، لأشم عمري»[1].

إنه بهذه المواقف يحدد مسارا خاصا له في الحياة، يسعى إلى حياة رغدة سعيدة لا يوجد فيها ما يعكر صفوها أو ينغص عيشها، يدعو إلى عالم يعمه السلام والحب والعيش الكريم والحياة السعيدة، ولكن أين هذا العالم؟ إنه في خيال الشعراء دون سواهم.

4.6. استخدام اللغة الإيحائية:

لقد سبق أن تحدثت عن اللغة الإيحائية واللغة البسيطة والمركبة في الفصل الأول من هذا البحث عند حديثي عن اللغة الشعرية، ولكن سأتناول هنا الدوافع النفسية الكامنة وراء إبداع الشاعر، من خلال استخدامه للغة إيحائية مكثفة، لها دلالات نفسية عميقة، من خلال تناول النقاد لهذه اللغة الإيحائية في أعمال الشعراء التي تعرضوا لها بالدراسة والنقد والتحليل.

وفي هذا المبحث أبدأ بالشاعرة دلال المغربي التي يرى أحد النقاد أنها تعاني من عزلة نفسية يصعب التخلص منها، ففي قصيدتها (مجموعة مقاطع) «تبدأ الشاعرة مقاطعها بتوطئة نثرية تصغي من خلالها إلى صوت في داخلها يبرر وحشة الكلمات.. حيث أنها لا يمكن لها أن تخرج إلا عن نفس تعاني من الوحشة:

---

(1) المصدر السابق نفسه؛ ص: 65.

كلماتي لا تدعها تمضي وحدها
امسك يدها
آنس وحشة النهار أما الليل فهي كفيلة به.

إن الليل مرادف في الذاكرة الحسية للوحدة المفضية إلى الوحشة، يصبح هنا أقل وطأة من وحشة النهار، حيث الوحدة هنا حالة غربة داخل الإنسان برغم الضجيج المحاصرة به، وهكذا تتأرجح هذه الكلمات (المتوحشة) بين الوحدة والبرد وتوهج اللحظة المنزوعة من الزمن المطلق:
تفردت يا الله أنا وحدي.
إنها حالة وحدة تسمو بها إلى أحادية أو تفرد حيث التفرد عزلة نفسية»[1].

إن هذه العزلة النفسية مرجعها إلى الكبت، فهاجس الوحدة الذي يتراءى للشاعرة يحاصر الجسد لا الروح «إذنْ هي أنثى شرقية، تسمو بالجسد المحاصر بكل المحاذير فوق الروح، الجسد التائق أبدا إلى الشمس؛ المثالية هي أن تقول ما يعتريك وليس ما يفترض، وهذا ما تسعى إليه القصيدة عبر مقاطعها المختزلة جدًا، فالتأمل يشكل عمقها الشعري والفلسفي لتبوح بمكبوتها الذي ناورت من أجله كثيرًا:
لربما أسَرَتْكِ الوحدة فاستمرأتِ قيدها
حريتي مجنحة.

هل يمكن أن ينكسر الحلم بالخروج الحقيقي عن الوحدة إلى هذا الحدّ ولو أدى الأمر إلى أن تتسوّل شبحا يؤنس وحشتها:
يا مملكة الليل هِبيني شبحا
الليلة وحدي.

في هذا المقطع يكمن بيت القصيد إذا صحت التسمية، فمن خلال تصعيد متوالٍ لحالة من الشهوة المحمومة إلى الحرية (الحرية بمقاييسها اليومية وليست المطلقة) تصل الشاعرة – التي تسمو بشفافية الجسد فوق الروح– إلى هذه الصرخة»[2].

(1) الحلم بين الانتظار والفعل؛ سالم العوكلي. مجلة الفصول الأربعة العدد 72، 73 / 1993. ص: 150.
(2) الحلم بين الانتظار والفعل؛ سالم العوكلي. مجلة الفصول الأربعة العدد 72، 73. ص: 150.

أما عن الشاعر محمد الفقيه صالح فنجد عنده -من خلال ما تفصح أشعاره عن نفسيته- عزلة ونفورا من الحياة الاجتماعية، وحب العزلة يفضي به إلى الميل للطبيعة، مما خلق عنده ضجرا مقيما في داخله من الطبيعة والواقع والناس، وهذا مرجعه إلى الكبت الذي يعانيه شاعرنا.

وأيا كان السبب فإن الشاعر يعاني من كبت نفسي حاد تمكن من خلال كلماته الإيحائية التعبير عن دخيلة نفسه، من أن «ذاتية الشاعر التي تتجلى من خلال التعبير المحموم عن (الأنا) تبدو مسلمة مسبقا إلى العملية (الديونيزسية)[1] منقادة إلى ذلك الروح (الايروسي) الذي يلهب الكلمات فيكسبها حيوية ويمنحها حرارة، ويعطيها دفقا، مفجرا موسيقى النص، باعثا طاقاته الدالة قبل كل احتواء تمارسه الكلمة، الفكرة، منتزعا تلك المنطقة الرقيقة والحساسة من رتابة اعتياد الكلمات، فالشاعر يخبرنا بأن الغيمة تنفعل والأشياء حول الذات تتفتح، والرغبات تشتجر، وفي الدم تشب طفولة النهار، وفي الخطى لهفة الصهيل للعراء:

معمدا أصير في دوائر الطقوس والحرائق. (تقاسيم تكوينية)
تشب في دمي طفولة النهار
وفي خطاي لهفة الصهيل للعراء. (حالات)
تتفتح من حولي الأشياء وتشتجر الرغبات. (جدلية الغابة)
أنفذ بالشهوات إلى أوردة الريح. (رقص)
آه لو تنفعل الغيمة في جوف سمائي
ألقي بنفسي في طقوس الماء. (إيماءات الضوء والظلمة)

وتعبر العملية (الديونيزسية) عن ذاتها في شعر محمد الفقيه صالح، عبر الإحساسية المثارة في الوعي، معتمدة الإيحاء باعتباره نقيضا للوصف الموضوعي، فالشاعر لا يمكن أن يتوصل مع الجوهر الكوني، إلا بإحداث بلبلة حادة في حواسه، وتجسيد انغماسه الديونيزسي

---

(1) ديونيزوس: إله النشوة والإلهام عند اليونان، ففي البدء اعتبر إله الخمر والكرمة والمرح، ثم اتسع نفوذه فأصبح إله البساتين والغابات وحياة النبات، وتتسم أعياده بطابع المرح والصخب والنشوة. انظر مجلة الفصول الأربعة العدد: 72، 73 هامش المقال نفسه ص: 57.

(الشهوي) عبر الإيحاء، باعتباره إهابة وتلميحا واستثارة، محدثا ذلك الفضاء الشعري الذي يفسح المجال لتدخل الطبيعة غير المشروع والمباغث في الدراما الإنسانية»[1].

إنه في محاولة للخروج من عزلته يميل إلى الطبيعة ويحاول أن يمتزج بها، ويبحث عن الدفء والحنان في أحضانها، ففي قصيدة (جدلية الغابة)(2) يقول الشاعر:

النمل هنا
والحرباء الحيرى
والعسل اللامع فوق ثمار الموز
وأشجار المانجو
ونصاعة مرجان الشاطئ
موسيقى البحر وموسيقى الألوان
وإيقاع الخضرة
خشخشة الورق اليابس
واستنفار الحذر الهاجس في الحشرات المختبئة
إيماء، واستدراج، وخطى خجلى
إيلاف في أعشاش الدفء
فهمس منفعل
فدوي.

نجد تعقيبا للناقد نفسه يقول فيه: «في هذا المقطع من قصيدة (جدلية الغابة) يمنحنا الشاعر نصا يساعدنا في الولوج إلى أعماق الكوني المتعذر سبره، شاحنا نصه بتأثير دينامي متصاعد، وإحساس بالحركة متنام، إحساس بحياة الغموض الموارة المثير، هذا الإحساس الذي يتجلى عبر أداء غنائي مميز، يكشف الشاعر فيه (أناه) من خلال تفاعل حميمي مع العالم، وفي إطار صورة كونية تمنحنا راحة وجود، وغبطة هناء، وإحساسا رهيفا بمعنى الكائنات»[3].

---

(1) شاعرية الحميميات المركبة: قراءة في أشعار محمد الفقيه صالح؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 72، 73. ص: 55.

(2) المرجع السابق ن؛ العدد ن.

(3) المرجع السابق ن؛ ص: ن.

بل إنه يستمد من نفسه ثنائية الإنسان والكون مما يوقظ ما في نفسه من مشاعر الضجر والإحساس بالعزلة، يقول نور الدين النمر عن هذه الظاهرة: «ويتعمق انفصام (الأنا التخييلي) في صورة انضمام شعوري يتشكل في نسق مقطعي يصل في بعض المواضع الشعرية إلى ذروة التكثيف الغنائي الذي يستمد نفسه من ثنائية تكسب إيقاعه الشعري دينامية، وتعطيه دفقا غنائيا حارًا؛ ففي قصيدة (تحولات في دائرة الأشياء) نقرأ هذا المقطع الذي يتسم بالكثافة الغنائية:

أقول ما هذا العمى الذي أصابني
النساء والأشجار والأطفال والأنوثة التي ترف في ثنايا
هذا الكون والأمطار والبحر الذي يفح والعشب
المندى غبش الصباح، ساحة الميناء عندما تعج بالعمال
لسعة البرد ورعشة الأجساد والنوافذ التي يشع منها الدفء والأسرار
أقول: هل إيماضة تجيء كي توقظ في جذوتي
وكي أرى مالا أرى؟»[1].

إن هذه المحاولة في الاندماج بالكون والطبيعة يشير إليها خليل حسونة كذلك في حديثه عن اللوحة الثالثة منها التي تحمل عنوان (حلول)، حيث «تظهر معاناة الشاعر جلية، إنها عنده حياة داخلية دينامية للذات ولأحاسيسها ونوازعها وميولها وأفكارها في تداخلها الوطيد، وفي مسيرتها في نطاق الوعي واللاوعي، ويرى (روبنشتاين) العالم النفسي الشهير أن معاناة تختلف عن غيرها، وتتحدد كمعاناة ما، بفضل كونها معاناة لشيء ما، وتبرز طبيعتها الداخلية في علاقتها بما هو خارجي؛ يقول محمد الفقيه في لوحته (حلول):

ترف حول خاطري النوارس المبللة
بنشوة النهار والسفن
إذا ما غبت في حوار زهرتين
أو في تبتل الأشجار والأعشاب
لغبطة الرياح والمطر
أو في اشتعال الكون بالأمومة الخضراء.

---

(1) المرجع السابق؛ ص: 56.

زمن الشاعر في (حلول) حالة من الحلول اللامتناهي، ينطلق نحو عالم أبعد، وهو زمن يبدأ بالحاضر عبر حساسية الوعي به، فتصبح البديل الموضوعي المختار صورة المستقبل الظليل/ المستقبل المرجو المتمثل في (نشوة النهار/ حوار زهرتين/ تبتل الأشجار والأعشاب/ غبطة الرياح/ وفي النهار/ اشتعال الكون بالأمومة الخضراء).

موقف الشاعر هنا إنساني ثوري ملتزم ينمو صوب الدخول في الفاعل الجماعي ليربط بالكتلة كافة - عبر المضامين التي أوضحناها (العوالم الخيالية)- والواقع المرجو في ذهن الشاعر، مما يوضح لنا أن محمد الفقيه صالح يملك قدرة ثقافية رفيعة، وهو كمثقف راديكالي يتمنى سريان العدالة على الجميع، وذلك بانتصار الإنسانية المعذبة التي لا تستطيع إلا أن تقدم وعيها وقودا لتحقيق الرفاهية: رفيف النوارس المبللة/ حوار زهرتين/ تبتل الأشجار والأعشاب/ غبطة الرياح والمطر.. وهذا كله سيخلق الحالة المرجوة (الأمومة الخضراء)»[1].

ومع ذلك فإن الشاعر يريد الخروج من عزلته بمحاولة تغييره للواقع الذي سبب له الضجر والكآبة والتشاؤم كما غير في لغته، يقول الناقد: «في (قصيدتان) للشاعر نفسه غضب شديد على الرتابة التي يراها الشاعر تعبق كل مكان وهي نوع من الغربة الروحية عند الشاعر، ترتبط بمفهوم الوطن وحريته (الوطن العربي الكبير) الذي يغط في الرتابة والجمود والمظاهر الخادعة (المرايا) وهذا الاغتراب الروحي يغلفه اغتراب نفسي يدفع التقوقع والكآبة، لذا يجب أن تشتعل النيران لتذيب الحشاشات وتحرك الفعل، يقول الشاعر:

ملء قلبي الخشب
الكلام - الخشب
والأغاني والثواني
المرايا - الخشب
صار يلزم عود ثقاب
وشيء من البرق في لفه يقشعر المدى
من حشاشتها إذ تهب.

(1) محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد80/ 1995.ص: 36.

منذ البداية يكرر الشاعر لفظة (خشب) التي يجعلها عنوانا للوحته الأولى، وأحسب أنه نجح في هذا التكرار، لحالة من دلالة نفسية تنم عن الغضب الشديد، الذي تمور به نفسية الشاعر، إنه تكرار وثيق الصلة بالمعنى والهدف الذي يريد الوصول إليه، إنها حالة من التكرار المكثف أبعدت (الهذيان الداخلي) الذي لولاه لوقع فيه هذا الجانب من القصيدة، فالصوت يرتفع فجأة وبشكل توجيهي حاد ليوضح النتيجة والهدف:

لتنتزع الروح من قاعها وتطلقها في مدار الغضب
ويلزمنا أن نزيح الستائر
ضاق المكان بنا
تعنكب همّ الزوايا الرطب.

يراهن الشاعر على أنه سيجتاز (الظلام/ الوحش/ الرتابة..) فهو يدعو للغضب والحركة والثورة، إنه يقف ضد التكلس والروتين والهيكلية الهشة، عبر صورة واضحة جزئية، تتكامل مع غيرها، لتشكل كلا واحدًا لصورة شاملة كلية، توضح هدف الشاعر العام»[1].

بينما نجد الشاعرة فوزية شلابي تسعى للتعويض عن شيء مفقود من خلال استخدامها لمفردات معينة، تشير لحالتها النفسية، وهذا ما يوضحه جميل حمادة بقوله: «أما بالنسبة لقصائد الفرح فهي متعددة في ديوانها (عربيدا كان رامبو)، وقد استعانت الشاعرة بالغزير من مفردات الفرح مثل: السكر، الندى، الضحك، الغناء،العذوبة، النور، الشفافية، السماوي، جمرة الفرح... إلخ؛ تقول فوزية في قصيدة (جدلية أمي والقمح):

تراكم السكر
فانشق صدر أمي يفك قيد الطواحين
ويبهج القمح في أعقاب لثغة
من طراوة الندى وآهات المغنيين.

إن الشاعرة تكرر مفردة السكر أو مترادفاتها في محاولات دائبة لتأكيد حالة عذوبة فاقدة لكي ترد بها على وضعية مغايرة تقيم في لاوعي الشاعرة، ولتأكيد انتصار الشاعرة من خلال

(1) محمد الفقيه صالح والفعل التغييري في الشعر؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد: 80. ص: 37.

لاوعي شعري يظهر في اللغة، على المرارة ترفع راية السكر/ الفرح / الغناء، أو ما شابه ذلك شعارا لانتصاراتها»[1].

هذا التعويض يؤكد عليه الناقد عمر عابدين بإشارة خفية إلى الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة، يظهر جليا – من خلال ديوانها (فوضويا كنت وشديد الوقاحة) الذي هو في حجم كف اليد– ذلك الطرح الاستفهامي لتجارب الشاعرة، في أولى قصائد الديوان:

من البحر تخرج أمي
فكيف يتكسر الموج فوق آنية المرمر؟
وكيف يفترس الحوت روعة أمي
بعد أن تشطف بالحليب الساخن جلد المدينة. (الصخيرات 1984)

أول أسئلة الديوان هو تلك القصيدة، وهو القصيدة كلها حيث أتت قصائد الديوان لـ(شطائر) أو(فطائر شعرية) تبحث فيها الشاعرة عن شيء مفقود، ربما – وللغرابة – كان حرية أو قيدا»[2].

كما يشير الناقد إلى أن الشاعرة تعيش حالة من الطموح المتشوف بين الصبوة للمثل الأعلى وبين العجز الذي تعانيه عن تحقيق ما تصبو إليه مما دفعها إلى التمرد على الواقع المعاش ومحاولة تغييره، إذ إن «مستوى (الذعر) حيث التنافر بين الطبيعة الخاصة للشاعرة، ومفردات الحياة العصرية بكل ما يكتنفها من معاني، تلاقي الرفض الكامل من شاعرتنا.

عبر تلك الأسئلة وخلال ذلك الطرح تكرس الشاعرة زخما من معاني الغضب والتمرد التي تكون سلاحا في مواجهة الواقع المرفوض طوال الوقت، وهي ليست هروبية المنشأ أو النتيجة، وإنما هي إعلان رفض صريح و(لاءات) تسفر عن نفس تملك إرادة الفعل، وهو ما يتبدى واضحا من خلال التجارب المعاشة في قصائد الديوان، والتي هي ببعض الجهد تصل إلى استكناه خفايا ذلك التمرد الواضح في التجربة الكلية للديوان»[3].

---

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 75/ يناير 1994.ص: 38.

(2) (وحدها تحزم حقائب السفر)؛ مجلة لا. العدد11 – 11/ 1991. ص: 48.

(3) المرجع ن؛ ص: ن.

وتحظى قضية (الفقدان) عند الشاعر عبد الرحمن الشرع، بأهمية كبيرة، ففي نقد جميل حمادة لقصيدة (جرح النجم) «يبدأ الشاعر بتحريض أولئك المجهولين القريبين لكي يبلغوا الحبيبة بقصة يسردها عليها، قصة مأساته لفقد الأشياء، تبدأ الأشياء في القصيدة بالتداعي والانسلال من بعضها البعض: الصغيرة من الكبيرة، والأصغر من الأكبر، ثم كأنه يصنع عقدة روائية في نصه بربط تلك الأشياء بالشاعر وتحولاته في كائنات جريحة، ثم ارتباط تحقق العنصر منها بتحقق العنصر الآخر، وسواء كان العنصر حسيا أو مجردا:

والنجمة لا تومض إلا حينما تبتسم الحلوة
والحلوة لا تبتسم إلا حينما يسكرها البحر نهارًا أزرق
والبحر لا يطفح بالكاسات إلا حينما تجتازه الشمس إلى الجرح
وتنمو وردة ما بين كفين
والشمس لا ترحل من تلقائها
والكف لا تزهر إلا حينما تغسلها النيران.

إنه يؤكد أن الأشياء يحققها الفعل حتى أكثرها تجردا واستحالة، فإنها لا تتحرك إلا بفعل فاعل ما، حتى الكف لا تزهر إلا حين تمسها نيران التطهير وطهارة الجراح، التي ترمز عادة للتضحية»[1].

5.6. الغموض والغرابة في اللغة:

تبدو هذه الظاهرة جلية في شعر محي الدين محجوب بسبب ما يعانيه من كبت عميق، ناتج عن القيود المفروضة عليه من المجتمع، الأمر الذي جعله ينفر من مجتمعه، ويعيش حالة ضجر، بسبب العجز عن التمتع بالملذات الحسية، نتيجة عزلة نفسية قاسية، فهو يعيش في حالة فقدان وقلق شديدين، كما يشير عنوان قصيدته (من أقصى القلق) التي يقول فيها:

لأني أجيء من أقصى قلقي
أقابس البحر للتي أسرجت كدمعة باردة ساقية الرعشة

---

(1) (أسئلة القصيدة الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة. العدد: 74 ديسمبر 1993. ص: 56، 57.

وأودع في زهوها الوثني -كنبيذ يستضيء-
دفقي النازح من فلوات الغيم...إلخ.

ويدرس جميل حمادة هذه القصيدة ويجد فيها «أن الشاعر يناجي امرأة ما، امرأة أخرى، تشكل بالنسبة له حالة من الفقدان، ونستبطن من بين كم المفردات الغريبة التي يخللها الشاعر في القصيدة إشارات إلى حالة مناجاة المفقود هذه في مثل قوله:

للذي -أنا- متراسة النهد
ثم يقـــول:
فانبرت عارية في بحيرة خلوتي
ترتق لهاتي وتغدو جسمي الملح
ثم يقول أيضا:
لأنك شقيقة احتراقي
بأي لهب أقايض خطواتي
بأي السماوات أقدح زناد رغبتي.

إن هذه المفردة التي تنبئ عن حالة فقْد/ كبت بالنسبة للشاعر، دلالة على أن الشاعر محصور في دائرة الواقع الاجتماعي المحصن بالعادات والتقاليد، ونكتشف أن هذا الكبت الاجتماعي هو كبت جنسي في الأساس، كرسته سلطة الواقع الاجتماعي بنظمه وعاداته وتصلبه وجموده، ويتبين لنا أن الشاعر يبحث عن حرية مفقودة في إطاره الاجتماعي، فلا يجدها إلا من خلال النص، لذا نجده قد استعاض عن حريته المنشودة بالممارسة الحرة للمفردة في النص وبشكل فيه الكثير من الغموض والالتفاف، لأن الشاعر أيضا في نصه محكوم بالرقيب الاجتماعي»[1].

أما الشاعرة رؤى أحمد فهي تعيش في عزلة كذلك كما يبدو من إشارات النقاد حيث تعاني من كبت شديد أضفى على صورها ولغتها نوعا من الغموض، يشير لذلك سالم العوكلي في معرض حديثه عن قصيدتها (الطريق) بقوله: «وبرغم أن النص يحلق في فضاء

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد: 75/ يناير1994، ص: 47، 48.

لغوي محنط إلى حد ما، لا يشفع له سوى حالة الاستبطان، التي تحاول أن تربطها الشاعرة مع قاموسها الضبابي، وعبر تداع متواتر نحو إضاءة متمردة تلامس القصيدة الواقع، فتخلق أرضية السقوط وتعلن عن مكبوتها في لحظة سهو أو صحو:

فتشي عنه دهاليز الإقصاء
في زمن الصحون اللاقطة
والأوزان الحزينة
والانقسامات
وشلل الطائرات
فتشي عنه في ربوعك التي تجهلين.

ثم لا تبرح أن تنتبه وتخفق بأجنحة اللغة لتحلق من جديد في عوالمها الغامضة بلغة تضيق وتتسع بقدر الواقع النفسي الذي يمسك بزمام النص حتى النهاية»[1].

بينما تحاول الخروج من هذه العزلة في محاولة للوصول إلى الطموح المتشوف، حيث تسعى لإيجاد بدائل للواقع المعاش، فهي ما بين التطلع للمثل الأعلى وبين العجز الذي تعانيه والذي سبب لها الكبت وحب العزلة.

يقول الناقد: «أما البعد الأسطوري فلم يكن النص مؤسسا من أجله أو ساعيا إليه، ولكنه يشكل مع الإيقاع النفسي البعد الثالث لرؤية تسير أفقيا عبر تداعيات الواقع المهموس في معظم الأحيان: (ملأى أنت بالغيلة والمخافة)، (وشعرك قصير عن المتسلقين)، (صخرة تنوء تحتها الأحلام)، (بأحرف ونقاط وأوصاف؛ كلها مديوسات الحجر اللعين طاقية الإخفاء).

وكل هذه الإسقاطات الأسطورية لا تخرج عن النسيج النفسي للنص الذي يتأرجح ما بين الطموح إلى واقع أجمل، والخوف القابع على مرمى الأمنيات.. ما بين الأنا المتحفزة للرحيل والـ(هو) الفردوس المفقود، يدخل الآخرون المعادل لكل ما يدعو إلى الإحباط»[2].

---

(1) (الحلم بين الانتظار والفعل)؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد: 72، 73. ص: 148.

(2) المرجع نفسه؛ ص: 149.

أما الشاعر مفتاح العماري فيعيش حالة من الانطواء على الذات مما ولّد لديه تشاؤما يعيش داخل إطاره، وحزنا عميقا في أغوار نفسه، الأمر الذي أضفى على عباراته ضبابية معتمة، ففي قصيدة (قيامة الرمل) التي يقول فيها:

قالت الغائبـــــــة

كن شارة المـــــــس

يعقب محمد دعفوس عليها بقوله: «ما هي هذه الغائبة، ما هي؟ أهي الفكرة؟ أم الوطن؟ أم الحقيقة؟ أم ماذا؟ ألا يستدرجنا إلى ما يريد وما نريد نحن أيضا...؟

ويخلق نوعا من الحوار الذاتي لنا، علينا أن نفكر في هذا الشيء الذي نتمناه وهو غائب عنا، وقد نعرفه ونتفاعل معه، وعلينا أن نحاول إجراء هذا التحليل الذهني أو الثقافي لمعرفة الحقيقة التي يدفعنا إليها، وما هو المس الذي طلب منا أن نكون نحن.. وقد كثر استعمالها في القصيدة في أكثر من مقطع.. وربما أراد بهذا التقارب الجنسي أو العرقي أو الثقافي أن يستعمل هذا المدلول (المس) الوثيق الصلة بالرحم في معناه اللغوي.. كما ورد في القرآن الكريم، وله مدلول نفسي أيضا في تحريك الشعور والانفلات، وقد يكون هذا التوثيق مبعثا على الارتياح:

فكنت أبعثر في الغياب بذار الشوق

تتعوسج الأرض في قلبي

إذاً فالعملية مركبة تركيبا نفسيا، وهي في تقارب الرحم، وهي في تطور تاريخي بحسب ما تعنيه.. قادما.. والنخل، والرمل، والفكرة الغائبة، وإشارة المس، وبذار الشوق، وهو ما يصور لنا ما حدث عبر عملية اختزال شديدة دون أن يواري هروبه من ذلك الماضي الذي يلاحقه بشيء من الخذلان، لكنه يشد من عزيمته رغم الملاحقة القاسية لذلك الركود الذي يشبه القمع النفسي»[1].

ويؤكد وجود هذه الانطوائية، وذلك الحزن القابع في أعماق النفس، وذلك التشاؤم الناتج عنهما جميل حمادة في تناوله لقصيدة(حكاية الحافلة) التي يقول فيها:

لا أحد يذهب

(1) (قصيدة قيامة الرمل بين الملحمة والقصة)؛ مجلة لا. العدد 19 (7/ 1992) ص: 47.

لا أحد يجيء
فقط أربعة أشخاص في الحافلة
امرأة ورجلان وصبية في العاشرة
تحب الموسيقى والرحلات...

«إنه لم يدخل في الحكاية بعد بمثابة راوية غائب، يسرد الأحداث، ولكن الملفت إلى النظر أن الراوية منذ البداية بدأ يعرف تفاصيل الأبطال: هواياتهم، متاعبهم، وتفاصيل صغيرة قد يكون أدركها من الملامح المتعبة أو من الكلمات الطائرة التي كانوا يتداولونها، فمثلا يقول عن المرأة:

المرأة تحكي عن آخر مسرحية
للجنون وتضحك ملء الذاكرة

إن مفردة (الذاكرة) هنا تشي باستكناه الشاعر لحالة المرأة، وإعمال قدرته على الحدس لاستقراء ما وراء الضحك الظاهر ليبلغنا أن لديها مخزونا من الحزن، لذا فهي (تضحك ملء الذاكرة)، ودائما إذا كان الشاعر حزينا أو قلقا يحاول أن يخمن بمشاركة الآخرين له حزنه وقلقه، لذا نراه يضفي من خياله ما قد لا يكون واقعا فعلا، ثم إنه يحاول أن يمنح الحكاية حالة درامية بحيث تجد وقعها المؤثر في نفس المستمع/ المرسل إليه»[1].

6.6. الصور المبتكرة:

إن الصور المبتكرة وليدة تفريج لحالات نفسية يعاني منها الشعراء، فالشاعر محمد الكيش، كغيره من شعراء عصره، يعاني من حالة فقدان للذات، كما يعاني من الحرقة والشوق، نلمح ذلك من خلال قصيدته (هوجة البحر) التي تناول خليل حسونة الجانب النفسي في اللوحة الثالثة منها حيث «الصورة تتجزأ إلى صور ملتحمة، برغم ما يبدو أنها مفككة، وهي نوع من الحداثة تمثل توقفا في حركة المشاهد، وتتميز بأنها أقرب إلى الإدراك، فتحدث في النفس دغدغة سارة لكنها قصيرة النفس، يقول الشاعر في اللوحة الثالثة من القصيدة:

---

(1) (أسئلة القصيدة العربية الحديثة في ليبيا)؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد: 75 / يناير 1994. ص: 43.

أي بحر يجمعنا هذا المساء
جسدك في جسدي
نارك تلسعني
وأنا أحترق

هنا ملحمة (أوديسية) تغنى فيها الشاعر بالعناصر المضطربة المتحركة لكن في الجسد، النار تنشئ أسلوبا غريبا لالتحام فتتسامى فيها اللحظة المقبلة، ها هو يحترق حبا فتمتلكه حالة من الانصهار التي تهز كيان النفس (وأنا أحترق)»[1].

كما أن عالم اللاشعور لدى الشاعر يقوم بدوره عبر الصور المبتكرة، «فالصورة هنا في استخدامها بمحور الصور المستخدمة في سياقات، تكشف عن الرسالة الشعرية والحلم الداخلي الذي يعيش في لاوعي الشاعر، وهي حالة عادية تعتمل في نفوس الشعراء، ووضحها علم النفس الأدبي منذ فترة مبكرة (فـشللر قبل فرويد بمدة طويلة) يميز أهمية اللاشعور عبر الصور المبتكرة والاستعارة الطريفة -في اللوحة الرابعة- بلا ابتذال ولا تكرار، بدون عبث فيقول:

أنا وأنت والبحر وزمهرير الشتاء
وليلة حالكة
كيفما استوينا فيها
كان الله شاهدنا»[2].

إن الاستخدام للصور عبر التداعي المتدفق للشاعر، هو ما أضفي على شاعريته إبداعا فنيا رائعا، باستخدامه لألفاظ تستوحى معانيها من خلال إيقاع كلماتها، كما في لوحته التي يقول فيها:

ليرحم البحر
العاشقين الأليفين الوحيدين

---

(1) (حضارة الشعر: محمد الكيش بين شمولية الرؤية واللحظة المحمومة)؛ مجلة الفصول الأربعة العدد 78/ أبريل 1994 ص: 43.

(2) المرجع السابق؛ ص: 44.

وسط قعقعة الكلام

ليرحمها ليسكنهما القرار

فهذا المقطع الذي يرى فيه أحد النقاد أن الشاعر أظهر فرحه في ثوب فني غريب، «يدهشك ويلامسك فيدغدغ حواسك ويدفعك كي تتحدى معه التحدي، فما بداخله مشتعل دائما، لهب كياني، واللهب الأدبي هو نتيجة القائم على التداعي المتدفق من اللاوعي عبر كلمات ضاجة بالمعاني المختلفة، وبذلك يتفق الشاعر هنا مع (مكليش) في أن القصيدة (أسلوب تستخدم فيه الكلمات أصواتا ورموزا، وهي لا تنفصل عن معناها، لذلك اقتضى بناء الكلمات أصواتا ومعاني، لإثارة العاطفة، بمعونة الصور التي تزاوجها) بالرموز والاستعارات في إدراكها الحدسي بسر التجانس في الأشياء غير المتجانسة كما يقول أرسطو»[1].

أما الشاعرة مديحة النعاس فهي تعاني من مشكلة المتناقضات الداخلية والتردد، إذ إن هذه المشكلة تؤدي إلى تأرجح داخلي يؤدي إلى ازدواج نفسي في طبيعة الشخص، يصل إلى حالة من التشاؤم في الكثير من الأحوال، يشير إلى عالم المتناقضات لديها سليمان كشلاف بقوله: «إن مديحة النعاس كمن يشيد معبدا على مجموعة من الأعمدة تتمثل عندها في مدلولات الحياة، وفي مدلولات الطبيعة، وفي مدلولات الجسد، وفي مدلولات المستقبل، وهي بهذا تزاوج بين الحالات لتخلق الحالة ونقيضها(الموت - الحياة/ القدس - الدنس/ الأغنيات - التراتيل/ الموت - الميلاد/ الغيوم - الصحراء/ المطر - النيران/ البداية - الأفول/ الشتاء - الدفء/ الميلاد - المشيخ/ الانطلاق - الانتظار/ إلى أمثلة أخرى كثيرة).

وهي تستفيد من الدلالات النفسية، وتأتي صورها الشعرية بما فيها من قسوة أحيانا (قسوة الموت - قسوة الحياة - قسوة الخيبة - قسوة اللهفة - قسوة الألم) في منتهى الشفافية، بالرغم مما قد تحمله إلينا من مشاعر وأحاسيس.

إن تلك اللحظة لدى مديحة النعاس هي التي تخلق ازدواج الألم بالمتعة، والموت بالحياة، والخيبة بالانتصار، والعجز مع القدرة»[2].

---

(1) (حضارة الشعر)؛ مجلة الفصول الأربعة، العدد: 78. أبريل/ 1994. ص: 44، 45.

(2) (الطوطم والتابو: أغنيات وتراتيل)؛ مجلة لا، العدد: 18، 6/ 1992. ص: 45.

7ـ الخاتمة

في هذه الدراسة التي حاولت أن أستعرض من خلالها جل الدراسات النقدية التي يزخر بها التراث النقدي الليبي، إلا أنها أبانت لي أن ما قبل فترة الدراسة لم توجد دراسات نقدية بالمعنى المتعارف عليه، وإنما كانت هناك ملاحظات مبثوثة هنا وهناك، وكانت في مجملها تهتم بالناحية الفنية وبالأخص اللغوية منها.

أما فترة الدراسة فقد تنوعت فيها الدراسات النقدية وبدأت تأخذ أشكالا متعددة شملت العديد من المجالات والاتجاهات، وسأعرض أهم النتائج التي توصلتُ إليها من خلال الدراسات النقدية التي توافرت على الشعر الليبي وذلك بحسب الاتجاهات النقدية الواردة في هذه الرسالة:

ففي الاتجاه اللغوي عنى النقاد باللغة الشعرية ودرسوا العديد من قضاياها وظواهرها؛ من ذلك ظاهرة الغموض في اللغة وأثرها في الشعر الليبي، وهل الغموض دليل عجز وضعف؟ أم قدرة على استخدام اللغة وامتلاك لزمامها؟ حيث ربط بعض النقاد والدارسين بين اللغة المستعملة والحالة النفسية للشاعر، إذ يتبين مقدار الوضوح من عدمه من خلال وضوح النفسية أو غموضها.

كما أن من النقاد من يزيد النص غموضا بالإغراق في الذاتية مما يبعد نقدهم عن النقد الخالص النزيه، فهي أقرب ما تكون للنظرة التأثرية.

ومن القضايا التي أثيرت كذلك: هل الوضوح والبساطة تبعد الشعر عن قائمة الشعر الرصين؟ كثرت الآراء والأدلة لنقاد اختلفت وجهات نظرهم ومستوياتهم ودرجة استيعابهم وقدرتهم على التعليل والتحليل، ويمكن إيجازها في النقاط التالية:

1- إن اللغة البسيطة عندما تحمل إيحاءات ودلالات تكون أبلغ كما تشع بالمدلولات التي تعتمل في نفس الشاعر فتضفي تأثيرها على المتلقي.

2- إيحاءات الألفاظ لا تكون من استخدام المفردات الشاردة أو التركيبات الغريبة، وإنما تكون من خلال استخدام لغة بسيطة تكتسب ثراءها من خيال الشاعر وتجربته الخاصة.

3- يعمد العديد من الشعراء إلى خلق لغة جديدة يكون لها وقعها على القارئ، وذلك من خلال تصوير القضايا التي تهم الشعر والشاعر، أو من خلال لغة مستمدة من الواقع الإنساني والكوني المحيط به.

ومع ذلك فهناك من النقاد من ربط بين الشكل اللغوي وصدق العاطفة والتجربة الشعرية، بينما ربط فريق آخر قوة اللغة بالغرض الشعري الذي يتناوله الشاعر، في حين رأى آخرون أن قوة الشعر في كثرة المترادفات والإلمام بالعديد من الأساليب التراثية.

أما استخدام الشاعر للألفاظ العامية والمفردات الأجنبية فيرجعه بعض النقاد إلى التندر والفكاهة بينما أرجعه آخرون إلى تقريب المعاني من فهم عامة الناس، في حين يرى فريق ثالث أنها تضفي معنى إضافيا بما توحي به من مدلولات اجتماعية متداولة بين الناس، ومع كل هذا فإن أغلب النقاد يرون تجنب مثل هذا الأمر أولى وأفضل.

ومن القضايا اللغوية البارزة: الأسلوب وما يتعلق به من صفات حيث عاب النقاد الأساليب الخطابية والتقريرية في الشعر ويرون أنها تقربه من النثر لذا ينبغي على الشاعر أن يتجنبه، ومع ذلك فقد تفنن بعض النقاد في إيجاد مبررات لهذه الظاهرة كطبيعة الموضوع الحماسية مثلا أو الانفعال الشخصي، أو عدم الإلمام بالمشكلة إلماما علميا، أو عدم نضوج التجربة، أو المعاناة المغرقة، أو ما شابه ذلك كأشعار المناسبات.

وهذه التقريرية تؤدي إلى ضعف التعبيرات وسطحيتها، بينما يرى آخرون أن مثل هذه الأساليب تقتضيها الفكرة التي تقوم عليها القصيدة.

ومن القضايا اللغوية التي تناولها النقاد ظاهرة التكرار وعزوا ذلك إلى ضعف البناء الفني أو إلى فتور العاطفة، أو المحاكاة لأساليب القدماء، أو سطحية الأفكار ؛ في الوقت الذي حاول بعضهم إيجاد مبررات لهذه الظاهرة كالقلق والخوف والاضطراب التي يعانيها

الشاعر خلال التمدن والغربة والابتعاد عن الروح الشاعرية، أو استخدام التجارب المكررة بلغة جديدة، إضافة إلى مقدرة الشاعر على التفاعل الفكري والإبداعي.

أما السخرية فهي من الأساليب التي يلجأ إليها الشعراء لتقبيح بعض العادات السيئة، أو لتجنب التصرفات الذميمة، أو مهاجمة المستعمر وتصوير جرائمه في أبشع صورة خدمة لقضايا الوطن والإنسان؛ واشترط النقاد أن تكون بعيدة عن القدح في أعراض الناس وأن تنبو عن الألفاظ السوقية المبتذلة.

وأما الاستطراد فانقسم النقاد إزاءه فريقين: فريق يرى أنه عيب من العيوب لأنه يشتت ذهن القارئ، وفريق يرى أنه دلالة على تمكن الشاعر وأخذه بزمام اللغة كما صدى لثقافته الواسعة.

وفي الاتجاه الفني تطالعنا الصورة الشعرية التي أجمل النقاد سبب ضعفها في النقاط الآتية:

1- ضعف اللغة.
2- السطحية والتقريرية.
3- التقليد المشوه.

بينما أشاروا إلى عوامل حيوية الصورة وخصوبتها والمتمثلة في:

1- المفاجأة.
2- المناجاة.
3- المونولوج الداخلي.
4- الصور الواقعية البسيطة.

كما يرون أن المصدر الرئيسي للصورة الجزئية هو الواقع الخارجي للتعبير عن حالة الحزن أو القلق والذهول أو وصف الطبيعة أو غير ذلك بصور واقعية مزجت بأمور نفسية.

كما أن الصور الجزئية تبدو مفككة ولكن هناك خواص مشتركة فيما بينها يمكن من خلالها تبين الصورة الكلية للقصيدة.

ولقد تناولها العديد من النقاد أحيانا في محاولة لفك الطلاسم والرموز، في حين يعجز

البعض عن الوقوف على صورة كلية محددة، ويتعذر فهمها إلا من خلال ملابسات خارجية، وعلى هذا الأساس نفى آخرون أن يكون للصورة الجزئية معنى واحدا يمكن من خلاله الوصول للصورة الكلية.

كما تقوم الصورة أحيانا على اللون وعلى تضاد المفردة وعلى خواص الأشياء الظاهرة، وينطبق على الصورة ما ينطبق على اللغة من أن الغموض مرجعه إلى أزمة نفسية معينة تفرض نفسها على الشاعر.

وتناولت في الاتجاه الفني كذلك الموسيقى الشعرية التي تهيئ الجو المناسب وتخلق الاستعداد النفسي لدى المتلقي لاستقبال اهتزازات الشاعر وانفعالاته، فتتيقظ العواطف وتتنبه الأحاسيس، وتثار كوامن الأشجان والذكريات بما فيها من تجارب، وما يصحب ذلك من حالات نفسية تتحقق معها أهداف الشاعر في الإيحاء، كما تزيد الانتباه، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، ومع ذلك فلم تفرد دراسات مستقلة لدراسة الموسيقى - فيما أعلم - في نقد الشعر الليبي.

كما انقسم النقاد على أنفسهم تجاه الموسيقى الشعرية إلى ثلاثة فرق:

1- فريق يرى ضرورة الالتزام بالموسيقى التقليدية وزنا وقافية.

2- فريق يرى جواز تعدد القوافي وتنوعها مع جواز تعدد البحور.

3- فريق يرى ضرورة التخلص من البحور والإبقاء على التفعيلة التقليدية.

وهناك من النقاد من نحا منحى مغايرا حيث رأى أن سر جمال الموسيقى في الشعر غير الوزن أو القافية، إنما في أمور أخرى كتكرار الكلمات واختيار الحروف الموسيقية أو بشيء آخر اسمه الروح الشعري كما رأى آخرون.

وترجع الموسيقى في كلتا الحالتين إما إلى الوزن أو الإيقاع.

فالوزن يقوم على نظام البحور الشعرية أو نظام التفعيلة؛ بينما يقوم الإيقاع على أحد أمرين:

1- اختلاف حروف الكلمات.

2- الإنشـــاد.

ومن الجوانب المهمة في الاتجاه الفني الرمز الشعري حيث حاول النقاد من خلال تناولهم له التعرف على أهم أسباب لجوء الشاعر إلى الرمز والمتمثلة في:

1- الشعور بالعجز عن التصريح نظرا لظروف البيئة الاجتماعية.
2- الخوف من التصريح الذي يعرض للأذى.
3- الرغبة في التفوق بالظهور بمظهر الإغراب.

كما قسمت الرمز في نقد الشعر الليبي إلى النقاط التالية:

1- التمرد على الظلم والثورة عليه.
2- اتخاذ الذات وأسرار النفوس موضوعا للشعر.
3- الإغراق في الغموض والإبهام.

ومن قبيل الرمز الشعري النزعة القصصية في الشعر الذي من أهم مظاهره إضفاء طابع الموضوعية على العمل الفني كما تتضمن صورا تحليلية لموقف ينمو من خلالها يحمل من الإيحاءات والدلالات ما ينقل الأحاسيس والمشاعر إلى المتلقي.

أما الاتجاه الالتزامي فقد توافر الكتاب والنقاد على دراسة قضاياه المتعددة وفق أيديولوجياتهم المتباينة والمختلفة، وذلك من خلال دراسة تلك القضايا الاجتماعية والوطنية والقومية والإنسانية.

فالقضايا الاجتماعية تتمثل في النقاط الآتية:

1- قضية المرأة التي حظيت باهتمام الشعراء والنقاد وانصبت دراساتهم على المرأة الأم، تلك الأم التي تحظى بالتقديس والاحترام مما يستوجب عليها تربية الأطفال تربية صالحة، كما نجد المرأة الحبيبة التي تعد مصدر عشق وإلهام، سواء أكانت ذات العفاف أم المرأة السكن والزوجة التي تسهم في بناء المجتمع، وفي المقابل نجد المرأة بائعة الهوى، والمرأة الأجيرة اللتان جنى عليهما المجتمع، فنتج عن ذلك نقمة حاقدة عليه.

ومن القضايا التي تتعلق بالمرأة مسألة الحجاب والقيود الاجتماعية مما جعل الشعراء يحسون بهذه القضية ويعطونها اهتماما خاصا بها من أجل الإسهام في حلها، وذلك بالثورة على العادات والتقاليد البالية، الأمر الذي أوجد بعض حالات تطرف كبيرة نتيجة لشدة القيود

فكانت ردة الفعل معاكسة وبالشدة نفسها، وكما هو معلوم فإن لكل فعل رد فعل مساوٍ له في القوة مضاد له في الاتجاه.

2- مشكلة الفقر:

لقد نالت مشكلة الفقر اهتماما ليس بالقليل، ولكن ما يهم أن العديد من الشعراء تناولوا القضية وبينوا مواطن العلة والداء دون محاولة إيجاد حلول لها.

3- قضية العلم والأخلاق:

هذه تعد من القضايا المهمة إلا أنها لم تنل القدر الكافي من الاهتمام ويرى بعض النقاد أنه لا يمكن أن تنتشر الأخلاق إلا بالقوة.

أما القضايا الوطنية فتشمل الآتي:

1- الكشف على القوى الظالمة ومقاومتها، والتغني بالمواقف البطولية للشعب الليبي التي قابل بها وحشية إيطاليا وجبروتها.
2- حب الوطن والتغني بأمجاده.
3- التبشير بالثورة والتنبؤ بها.

وأما القضايا القومية فتقتضي المشاركة الوجدانية من خلال:

1- الدعوة إلى الوحدة العربية.
2- الدعوة إلى النضال لتحرير كل الأراضي العربية.
3- قضية فلسطين.
4- مناصرة قضايا التحرر في العالم.

وأخيرا؛ القضايا الإنسانية العامة، وتتركز في محورين هما:

1- الحب الإنساني العام والدعوة إلى السلام العادل.
2- حرية الإنسان والمحافظة على كرامته.

أما الاتجاه النفسي:

فيفيد في تفسير بعض الظواهر الفنية في الشعر، كالصورة والرمز من ناحية، كما يفيد في بيان قدرة الشاعر على تحويل الصور الذاتية الفردية من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانية عامة، وبذلك يتحقق التطهير الذاتي في العمل الفني الاجتماعي بطبيعته.

كما نتج عن هذا الاتجاه أمور تتعلق بطبيعة العمل الأدبي منها:

1- حرارة العاطفة وصدقها بسبب الكبت والعزلة اللذين يعانيهما العديد من الشعراء.

2- انعكاس الواقع الاجتماعي والسياسي على العمل الأدبي بفعل النظرة التشاؤمية التي تنعكس على آثار الشعراء ونتاجهم.

3- جانب الخلود والبقاء، وذلك ينتج بسبب التنفيس عن الرغبات المكبوتة مما يؤدي إلى الإبداع الفني في أرقى صوره.

4- استخدام لغة إيحائية بحيث يكون لها دلالات نفسية عميقة.

5- الغموض والغرابة في الأسلوب نتيجة القلق والاضطراب اللذين يراودان الشاعر.

6- الصور المبتكرة نتيجة تفريج لحالات نفسية مكبوتة بفعل الحرقة والشوق وما إليهما.

8ـ قائمة بالمصادر والمراجع

1.8ـ المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم.

2- الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث، د. محمد الصادق عفيفي، الطبعة الأولى 1969، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت - القاهرة - بغداد.

3- أحمد أحمد قنابة (دراسة وديوان) جمع وتحقيق: الصيد محمد أبو ديب، الطبعة الأولى أكتوبر 1968، مطابع دار الكتاب اللبناني/ رأس النبع - بيروت.

4- أحمد الشارف (دراسة وديوان)، علي مصطفى المصراتي، الطبعة الثانية 1971، طبع ونشر وتوزيع دار مكتبة الفكر- طرابلس.

5- أحمد الفقيه حسن (الجد) 1843-1886، دراسة وتحقيق: محمد مسعود جبران، طبعة 1988، مطابع الثورة العربية - طرابلس.

6- أحمد الفقيه حسن.. حياته وأدبه، محمد مسعود جبران، الطبعة الأولى1976، مطبعة المنار، الدار العربية للكتاب / ليبيا - تونس.

7- أساس البلاغة، محمود بن عمر الزمخشري، ط 1420هـ 2000م دار الفكر بيروت لبنان.

8- أسئلة النقد (حوارات مع النقاد العرب)، جهاد فاضل، بلا تاريخ طبع، الدار العربية للكتاب.

9- الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر، د. عدنان حسين قاسم، الطبعة

الأولى، 1981، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية.

10- الأعمال الشعرية الكاملة، علي صدقي عبدالقادر، المجلد الأول، الطبعة الأولى 1985، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان/ طرابلس.

11- أعلام ليبيا، الطاهر أحمد الزاوي الطرابلسي، الطبعة الثانية، 1971، مؤسسة الفرجاني/ طرابلس - ليبيا.

12- أعلام من طرابلس، علي مصطفى المصراتي، الطبعة الرابعة 1986، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ مصراتة - ليبيا.

13- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، الطبعة الرابعة 1974، ثلاثة أجزاء، الناشر: دار الكتاب العربي/ بيروت - لبنان.

14- التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين إسماعيل، بلا طبعة، بلا تاريخ طبع، دار العودة، دار الثقافة/ بيروت - لبنان.

15- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، طبعة 1985، دار الثقافة / بيروت - لبنان.

16- جذور القومية العربية في الشعر الليبي المعاصر، نجم الدين غالب الكيب، الطبعة الأولى1987، الدار العربية للكتاب.

17- حديث الأربعاء، د. طه حسين، الطبعة الحادية عشرة 1975، طبع ونشر دار المعارف بمصر.

18- خليفة محمد التليسي ناقدا وأديبا، مصطفى محمد جحيدر، الطبعة الأولى 1986، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ مصراتة - ليبيا.

19- دراسات في الأدب الحديث، بشير الهاشمي، الطبعة الثانية 1979، الدار العربية للكتاب/ ليبيا - تونس.

20- دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، د. عز الدين منصور، الطبعة الأولى 1985، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر / بيروت - لبنان.

21- دقات الطبول، سليمان كشلاف، طبعة جديدة بمطبعة القلم تونس، 1984، الدار العربية للكتاب/ ليبيا - تونس.

22- ديوان أشواق صغيرة، علي الرقيعي، الطبعة الثانية 1978، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان/ طرابلس - ليبيا.

23- ديوان الحنين الظامئ، علي الرقيعي، الطبعة الأولى 1979، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان/ طرابلس - ليبيا.

24- ديوان رفيق شاعر الوطنية الليبية، عني بنشره: محمد الصادق عفيفي، طبعة 1959، مطبعة الرسالة/ القاهرة، ملتزم التوزيع: مؤسسة المطبوعات الحديثة / القاهرة.

25- ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق الفترة الثالثة، الطبعة الأولى 1962م المطبعة الأهلية بنغازي ليبيا.

26- ديوان الفراشة، حسن السوسي، الطبعة الأولى 1988، مطابع الثورة للطباعة والنشر بنغازي، منشورات مركز دراسات الثقافة العربية.

27- ديوان مصطفى بن زكري الطرابلسي، تحقيق وتقديم: علي مصطفى المصراتي، الطبعة المحققة الأولى 1966، منشورات دار لبنان للطباعة والنشر / بيروت - لبنان.

28- ديوان مواسم الفقدان، علي الفزاني، الطبعة الأولى 1977، المطبعة السريعة/ العزيزية - طرابلس، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان/ طرابلس - ليبيا.

29- ديوان نماذج، حسن السوسي، طبعة 1981، الدار العربية للكتاب/ ليبيا - تونس.

30- ديوان الورد الأبيض، مصطفى محمد العربي، الطبعة الأولى 1980، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان / الجماهيرية.

31- رحلة عبر الكلمات، خليفة محمد التليسي، الطبعة الثانية 1979، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان / طرابلس - ليبيا.

32- رفيق شاعر الوطن (دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي والحركة الأدبية الحديثة بليبيا)، خليفة محمد التليسي، طبعة 1988، الدار العربية للكتاب.

33- سر الفصاحة؛ للأمير أبي محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي. بتحقيق علي فودة الطبعة الأولى 1932. المطبعة الرحمانية بمصر.

34- شاعر من ليبيا: إبراهيم الأسطى عمر، تحقيق: علي مصطفى المصراتي، الطبعة الثانية آب 1972، دار العودة / بيروت - لبنان.

35- الشعر والشعراء في ليبيا، محمد الصاق عفيفي، طبعة 1957، مكتبة الأنجلو المصرية.

36- الصورة الشعرية؛ ساسين عساف، طبعة 1985 دار مارون عبود.

37- العقد الفريد، شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبدربه الأندلسي، تقديم الأستاذ: خليل شرف الدين، ثلاثة أجزاء، منشورات دار ومكتبة الهلال/ بيروت - لبنان.

38- علم النفس والأدب، د. سامي الدروبي، الطبعة الثانية، بلا تاريخ طبع، مطبعة دار المعارف - مصر.

39- علي صدقي عبدالقادر شاعر الشباب، نجم الدين غالب الكيب، الطبعة الثانية 1985، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان / طرابلس - ليبيا.

40- في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، الطبعة الثانية 1966، دار المعارف بمصر.

41- في الأدب الليبي الحديث، أحمد محمد عطية، بلا طبعة، وبلا تاريخ طبع، دار التضامن/ بيروت - لبنان، دار الكتاب العربي/ طرابلس - ليبيا.

42- في الأدب والنقد، نجم الدين غالب الكيب، كتاب الشهر، العدد 20، السنة 1975، وحدة التأليف والترجمة والنشر بالإدارة العامة للثقافة.

43- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي، أربعة أجزاء، بلا طبع، وبلا تاريخ طبع، توزيع مكتبة النوري/ دمشق - سوريا.

44- قراءات في الشعر الثوري (دراسة نقدية في الشعر العربي الليبي)، د.عبدالوهاب الحراري، الطبعة الأولى 1992، دار مي للطباعة والنشر / دمشق - سوريا.

45- الكتاب: كتاب سيبويه، أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، خمسة أجزاء، طبعة 1966، دار القلم / القاهرة.

46- كتابات ليبية، سليمان كشلاف، الطبعة الأولى 1977، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان / طرابلس - ليبيا.

47- الكلمة الشرارة (مقالات في الأدب)، فوزي البشتي، الطبعة الأولى 1984، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان / طرابلس - ليبيا.

48- لسان العرب، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، طبعة 1956، 15 مجلدا، دار صادر، دار بيروت - لبنان.

49- لمحات أدبية عن ليبيا، علي مصطفى المصراتي، الطبعة الأولى 1956، المطبعة الحكومية.

50- مصطفى بن زكري في أطوار حياته وملامح أدبه، محمد مسعود جبران، الطبعة الأولى 1984، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس.

51- المعجم العربي الحديث (لاروس)، د. خليل الجر، طبعة 1987، مكتبة لاروس/ باريس - فرنسا.

52- المعجم الوسيط، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، أشرف على طبعه: عبدالسلام هارون، المكتبة العلمية / طهران - إيران.

53- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الثالثة، بيروت 1986، دار الغرب الإسلامي / بيروت - لبنان.

54- مهرجان رفيق الأدبي، إشراف وإعداد د. محمد دغيم، الطبعة الأولى 1993 منشورات جامعة قار يونس / بنغازي - ليبيا.

55- المورد (قاموس إنجليزي / عربي)، منير البعلبكي، الطبعة الأولى 1967، بيروت، دار العلم للملايين / بيروت - لبنان.

56- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة 1978، مكتبة الأنجلو المصرية.

57- نظرات في شعر مصطفى بن زكري، د. عزالدين منصور، الطبعة الأولى مؤسسة المعارف / بيروت - لبنان.

58- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، طبعة 1973، دار الثقافة بيروت، ودار العودة بيروت - لبنان.

59- نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان.

60- النقد والدراسة الأدبية، د. حلمي مرزوق، الطبعة الأولى 1982، دار النهضة العربية للطباعة والنشر / بيروت - لبنان.

61- والكلمة أطول عُمْرًا، زياد علي، الطبعة الأولى 1987، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ مصراتة - ليبيا.

2.8. الدوريات والرسائل:

ر.م	اسم المجلة	العدد	السنة	تاريخ صدوره
1	صحيفة الأسبوع الثقافي	215	=	23 يوليو 1976
		223	=	17 سبتمبر 1976
		235	=	10 ديسمبر 1976
2	مجلة الإذاعة	3	الأولى	ديسمبر 1988
3	مجلة تراث الشعب	10	=	1983
		11	=	1983
4	مجلة الثقافة العربية	8	=	يونيو 1974
		5	=	مايو 1975
		2	=	1986
		3	=	1991

ر.م	اسم المجلة	العدد	السنة	تاريخ صدوره
5	مجلة الرواد	8	=	يونيو 1965
		9	=	يوليو/ أغسطس1965
		12	=	ديسمبر 1966
6	مجلة الشهيد	5	=	1984
		7، 8	=	1986، 1987
7	مجلة الضياء	1	=	مارس 1957
		2	=	أبريل 1957
		6	=	سبتمبر 1957
		9	=	فبراير 1958
8	مجلة الفصول الأربعة	5	=	يناير 1979
		9	=	مارس 1980
		10	=	يوليو 1980
		16	=	ديسمبر 1981
		20	=	1982
		26	=	اكتوبر 1984
		34	=	9/ 1986
		40	=	كانون 1990
		44	=	أي النار 1991
		45	=	ناصر 1991
		51	=	1991
		54، 55	=	النوار 1992
		58	=	الربيع 1992

ر.م	اســـم المجـــلة	العــدد	الســنة	تاريخ صدوره
		59	=	مايو 1992
		60	=	5/ 1992
		61	=	يونية 1992
		62	=	أغسطس،سبتمبر1993
		64، 65	=	التمور، الحرث1993
		72، 73	=	ديسمبر 1993
		74	=	يناير 1994
		75	=	أبريل 1994
		78	=	1995
		79	=	1995
		80	=	
9	مجـلة كلية الدعوة الإسلامية	1	الأولى	1984/ 1985
10	مجـلة لا	11	=	1991
		17	=	5/ 1992
		18	=	6/ 1992
		19	=	7/ 1992
		23	=	نوفمبر 1992
		25، 26	=	يناير،فبراير1993
		34	=	أكتوبر 1993
11	مجـلة ليبيـــــا	4	=	أبريل 1951
		8	=	1952

ر.م	اسم المجلة	العدد	السنة	تاريخ صدوره
12	مجلة ليبيا المصورة	10	الأولى	1936
		3	الثالثة	1937
		6	الثالثة	مارس 1938
		9	الثالثة	1938
		12	الرابعة	1939
		5	الخامسة	1940
13	مجلة المجتمع	1	الأولى	يونيو 1990
14	مجلة الناشر العربي	19		1991
15	مجلة النور	6	الأولى	نوفمبر 1957
16	مجلة الوثائق والمخطوطات	5	الخامسة	1990
17	* النزعة القومية في الشعر الليبي منذ الاحتلال الإيطالي إلى الوقت الحاضر، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير من إعداد الطالب: طاهر عمران عبدالله، وبإشراف الأستاذ الدكتور: عبدالقادر القط، سنة 1974، وهي مطبوعة على الآلة الكاتبة.			